

Uma Nova Pedagogia do Literário

em

Todas as Palavras de Manuel António Pina

Rita Gomes da Silva Basílio

Tese de

Doutoramento em Estudos Portugueses

Dezembro de 2013

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
PRIMEIRA PARTE – Uma Entrada pelo Lado de Fora	25
1. O Forasteiro	25
2. Tardio ou Contemporâneo?.....	40
3. A Revolução.....	53
4. A Citação	68
SEGUNDA PARTE - Uma História que Começa pelo Fim.....	111
1. As Palavras.....	115
2. O Poema.....	127
3. A Viagem.....	138
4. A Escrita.....	145
1. A Alegoria.....	159
2. A Máquina Literária.....	165
3. Esquecimento e Repetição	181
4. O Humor Ensina a Cair.....	208
QUARTA PARTE - Uma Saída pelo Lado de Dentro	219
1. O Lugar da Testemunha.....	219
2. “Ler e Escrever” – uma Autopsicografia	237
3. Um Pacto com o Incalculável – Pedagogia da Repetição.....	270
4. Por Último, um Princípio.....	275
Conclusão.....	285
Referências Bibliográficas	305

Uma Nova Pedagogia do Literário

em

Todas as Palavras de Manuel António Pina

*In order to arrive at what you do not know
You must go by a way which is the way of ignorance.*

T.S. Eliot

A tarefa que empreendo é ilimitada
e não menos misteriosa que o universo
e que eu, o aprendiz.

Jorge Luís Borges

Cada livro é uma pedagogia destinada a formar o seu leitor.

Jacques Derrida

Nota prévia: O nome do autor será abreviado para a sigla MAP, de uso já habitual noutros estudos dedicados à obra de Manuel António Pina. A citação dos poemas far-se-á recorrendo à sigla *TP*, que remete para a edição de 2012, *Todas as Palavras – poesia reunida*, indicada na bibliografia final, seguida do número de página respeitante a cada poema. Para a menção específica de alguns dos livros de MAP usar-se-á igualmente um conjunto de siglas que abreviam os respectivos títulos, nomeadamente:

ANFNPM – Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo, Calma É apenas um Pouco Tarde.

AQQM – Aquele que Quer Morrer.

HCT – Histórias que me Contaste Tu.

DVA – Dito em Voz Alta.

Opto por traduzir os excertos dos livros ou dos ensaios citados, sempre que não houver para eles tradução portuguesa publicada.

Na bibliografia final refiro o ano da edição consultada ou citada.

Introdução

E o indivíduo está tão longe de si-mesmo que para chegar até si tem primeiro que dar a sua volta ao mundo, completa, até ao ponto de partida.

Almada Negreiros

Parto da hipótese que me põe à prova: a de ler *uma nova pedagogia do literário* em *Todas as Palavras* de MAP. Quando qualifico como “nova” tal pedagogia não pretendo classificá-la como *inovadora* no sentido de haver nela “novidades” a registar ou transmitir, visto apenas descrevê-la como *iniciática*, modo de aprendizagem inicial, primária, *menor*.

A MAP não interessam as grandes teorias do saber, as grandes correntes literárias, os conceitos e as técnicas maiores. A MAP interessa pensar *a relação com a literatura*, com a morte e com a memória, com a infância, com o amor e com o silêncio para que abre a sua prática concreta, individual e efectiva, de leitura e escrita. É o *menor* (esclarecer-me-ei teoricamente com Deleuze) o domínio epistemológico da aprendizagem do literário em MAP. Chamo-lhe “literário” porque não sei o nome de *isto* que se relata assim:

Relatório

É um mundo pequeno,
habitado por animais pequenos
– a dúvida, a possibilidade da morte –
e iluminado pela luz hesitante de

pequenos astros – o rumor dos livros,
os teus passos subindo as escadas,
o gato perseguindo pela sala
o último raio de sol da tarde. (TP: 325).

Em 2001, MAP publica, na “Revista Portuguesa de Psicanálise”, um ensaio intitulado “Ler e Escrever” no decorrer do qual adianta esta hipótese:

Talvez todo o texto literário seja a expressão pública de um vazio privado que, por isso mesmo, há-de *querer* facultar-se, através de processos de ocultação mais ou menos complexos. Isto é, talvez todo o texto literário seja também um texto sobre a própria literatura, ou, pelo menos, sobre o processo literário. (MAP, 1999: 37).

É sempre a meio de um lugar aberto por um *talvez*, um *como se*, que as hipóteses se ligam à possibilidade de experimentar saber *para além* de, ou *para lá* do que é sabido. Ensaio, neste estudo, alguns modos de dar resposta à solicitação que em *Todas as Palavras* é aprendizagem de um pensamento *sobre a própria literatura*, sobretudo enquanto processo que agencia publicamente um *não saber* – “um vazio privado” – que, por isso mesmo, “há-de querer facultar-se”, solicitando acesso.¹ Eis o que ponho à consideração².

No fim – numa “introdução” por exemplo –, olha-se ainda para trás, para o que fica(rá) para ser dito. Este ensaio é apenas um ponto de partida (aprendizagem inicial) para (os) outros.

¹ A solicitação, enquanto procedimento textual de leitura ou escrita, vou busca-la a Abel Barros Baptista que no-la dá a pensar a partir da sua reversibilidade indiscernível. Diz Abel Barros Baptista na introdução ao seu ensaio *Autobiografias*: “Atendendo à ambivalência do termo, a solicitação como procedimento tem um agente e um destinatário que pode ser também, por seu turno, agente: aliás, por vezes (ou sempre?), dá-se o caso de a sua qualidade de agente lhe conferir a de destinatário.” (Baptista, 1998: 12). Demorar-me-ei, em altura oportuna, sobre a explicitação teórica deste procedimento.

² “O verbo latino *considerare* procede do substantivo *sidus, sideris* (estrela), com a aposição do prefixo latino ‘*con*’ (junto, juntamente com), derivado da preposição *cum* (com). Procede da língua específica das práticas astrológicas e significava, na sua origem, «consultar no seu conjunto a posição dos astros» para comparar com algum facto do qual se queria augurar ou vaticinar algo”. Todavia, já no latim clássico, «o verbo significava simplesmente examinar cuidadosamente um assunto e reflectir determinadamente sobre ele». Esta constatação não apaga, porém, sentidos anteriores. A palavra “considerar” aponta para um modo de olhar em conjunto (com) as estrelas, quer dizer, procurar ver algo na sua escala apropriada. Fixar os olhos numa estrela dá-nos a ver as outras que antes não se viam; por exemplo, quando as relacionamos, vemos constelações. [Consultado a 17-05-13]. Disponível em <URL:

<http://www.myetymology.com/latin/considerare.html>> e < <http://etimologias.dechile.net/?considerar>>

Por questões metodológicas divido o meu trabalho em IV Partes. Cada uma delas adopta como que um *modelo próprio* de escrita, determinado pelas matérias em análise e pelas formas de leitura que cada qual solicita.

É à questão da “exterioridade” – tópico recorrente na poesia de MAP – que dedico a I Parte que recebe o título “Uma Entrada pelo Lado de Fora”. Falo *de fora*, por conseguinte, descritivamente. Esta I Parte, subintitulada “Aprendizagens Gerais”, está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo demora-se na exposição de algumas reacções e leituras críticas que acompanharam o aparecimento dos primeiros livros de MAP, publicados entre 1974 e 1989. Esta passagem impõe-se menos pela necessidade de fazer o traçado de um “estado da arte” do que pelo propósito de sublinhar a *extravagância* que obras como *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas Um Pouco tarde, Aquele Que Quer Morrer* ou *Nenhum Sítio* representam na poesia portuguesa dos anos que vão de 1970 a 1990. Tal extravagância não tinha como deixar de ser notada; no entanto, foram poucos os críticos que, na altura, se tornaram capazes de sair do seu círculo ou circuito de visão e acolher a inesperada perspectiva de *forasteiro* que MAP dava desde logo a conhecer. *Extravagante* é aquele que caminha *por fora*.³

A par do levantamento de algumas das excentricidades e extravagâncias mais evidentes à superfície dos textos e dos modos como estas foram sendo lidas, interessa-me sobretudo destacar a demarcação face a alguns lugares literários – excessivamente territorializados pela crítica nacional – que os primeiros livros de poemas de MAP tornam manifesta. Um desses incontornáveis territórios é o do universo pessoano que parece continuar a ter a faculdade de eclipsar, pondo-os imediatamente na sombra da revisitação ou do seguidismo, todos os poetas para quem as questões da linguagem, as

³ Do latim *extravagans*, procedente do participio presente *vagans* do verbo *vagari* (vaguear, errar, espalhar-se), com a aposição do prefixo *extra-* (fora de, para fora de), derivado do adjectivo *exter* (externo, de fora) (Disponível em <URL: <http://www.myetymology.com/latin/extravagans.html> >). No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa encontramos a seguinte definição de “extravagante”: «adj. – que vagueia fora do caminho que lhe está marcado na vida; que sai dos hábitos e costumes». A tal definição podemos ainda acrescentar as de outros dicionários que, de um modo geral, e subtraio-me à explicitação bibliográfica, propõem “extravagante” como fora do comum, singular; estranho; que extrava; que não está num código; que anda ou está fora do que é considerado geral ou habitual; que anda ou está fora do uso; excêntrico, extraordinário; que não faz parte de um todo da mesma natureza.

questões do sujeito e as da impessoalidade da escrita se mantêm, inesgotavelmente, questões poéticas em aberto.⁴

No segundo capítulo atravesso, ainda que sem grande demora, o tópico do “tardio” em MAP, sobretudo como modo de pensar a questão do “contemporâneo”. O que dizer *contemporâneo* numa poesia em que se incoincide intransigentemente com a fixação dos lugares? Poder-se-á falar de “tardio” a propósito do é desde sempre já contemporâneo de tudo o que, por ter vindo, *está* para vir?

É da (re)leitura da palavra “Revolução” que decorre o terceiro capítulo – intitulado precisamente “Revolução”. Procedo a uma análise das três epígrafes que, logo a seguir aos quatro poemas inaugurais de *ANFNPM*, acompanham o título da sua (chamar-lhe-ei) “segunda secção” intitulada “Billy de Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o Que Acabou Ainda Nem Começou” (*TP*: 15). Retomando o sentido cíclico da palavra “revolução”, que a época moderna tornou anacrónico, MAP relê esta palavra à luz de uma outra temporalidade, muito menos mobilizadora e progressista, muito mais conforme, por isso mesmo, ao movimento que agencia a sua própria “cosmogonia poética” onde o “tempo” é, afinal, a metáfora que redefine eternamente o sentido da passagem sucessiva pelos mesmos lugares.

Esta alteração do sentido de “revolução” não significa, todavia – e volto a salientá-lo neste capítulo, como fiz nos anteriores –, uma superação ou uma ultrapassagem da chamada *época moderna*; solicita antes a necessidade de uma profunda revisão das suas inúmeras formas de legibilidade. Eis um dos tópicos da pedagogia do literário em MAP.

Passo, no quarto e último capítulo desta “Entrada pelo Lado de Fora”, para a questão da “citação” em MAP.

⁴ Subtraio os exemplos desnecessários para destacar da fortuna crítica o que se tem escrito de mais produtivo a propósito desta ligação de MAP com Fernando Pessoa, dando relevo, sobretudo, às posições defendidas por Osvaldo Silvestre e Eduardo Prado Coelho, ensaístas para os quais, ainda que sob perspectivas diferentes, MAP é um dos maiores leitores de Fernando Pessoa. Uma tentativa de ler as relações que se geram entre a poesia de MAP e a obra do poeta da heteronímia solicitaria a demora e a dedicação de um estudo inteiro. Não é esse o trabalho a que me proponho aqui, pelo que a referência a Fernando Pessoa ocorrerá (*hélas*) apenas superficial e espaçadamente, quando a passagem se impõe como inevitável.

Associado que está à problemática da Literatura, o trabalho da citação, ou a consciência de uma “segunda mão” (para citar os termos do célebre ensaio de Antoine Compagnon)⁵, é uma questão incontornável em qualquer estudo da poesia de MAP, uma questão a que críticos como Américo Lindeza Diogo e Maria Alzira Seixo (entre outros) dedicaram leituras que exigem especial atenção.

Quando a linearidade irreversível da marcha do tempo dá lugar à circularidade como movimento reiterativo e recorrente da passagem dos corpos pelos mesmos lugares, a repetição manifesta-se com maior evidência à superfície dos textos. Não cair na superficialidade da aparência do *mesmo* exige uma leitura das diferenças. Para tal, não só é necessária uma cuidadosa reflexão, mas é, sobretudo, preciso aprender a ter “calma”, único modo de evitar exasperadas precipitações. A pedagogia do literário em MAP é também uma aprendizagem da demora e das dificuldades e atrasos no caminho.

O tópico da “citação” (em MAP a citação é um lugar comum: lugar textual) começará por ser analisado (por fora), a partir da leitura de algumas leituras críticas, para depois se poder ir, progressivamente, deslocando o foco para a poesia de MAP e para o olhar *sobre a Literatura* que auto-reflexivamente os seus poemas nos dão a aprender, testemunhando o modo de pensar a relação com a tradição que é o seu. É precisamente a esse singular modo de auto-reflexividade poética que me dedico na II Parte desta pedagogia do literário. Chamo-lhe “Uma História que Começa pelo Fim”.

Da perspectiva generalizante da reflexão crítica sobre a poesia de MAP passo para a leitura (aqui em moldes de *close reading*) dos quatro primeiros poemas de *Todas as Palavras*. Ensaio uma leitura destes quatro poemas como *Quatro Tópicos Inaugurais* (assim subintitula esta II Parte) da aprendizagem do literário em MAP.

Na III Parte dedico-me, digamos, à matéria central deste estudo, razão que me leva a intitulá-la “As Paixões da Literatura”⁶. O plural “paixões” irrestringe o âmbito da

⁵ *La Second Main ou le Travail de la Citation*, texto que traduzirei, sempre que o citar, a partir da edição francesa que consta da bibliografia final.

⁶ *Paixões da Literatura* é o título que vou buscar ao nome de um encontro organizado na Suíça, em julho de 1995, por Michel Lisse. *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida* era o nome do encontro no qual o filósofo da desconstrução apresentou o seu texto “Fiction et témoignage”, que viria a ser publicado sob o título *Demeure. Maurice Blanchot*, aquando da sua edição em livro pela Galilée em 1998. Neste ensaio, Derrida demora-se na explicitação da indecidibilidade do sentido do nome do congresso que o acolhe. (Cf. Derrida, 2004: 10).

relação, denotando, de imediato, a coexistência de diferentes (e)feitos, afectos, padecimentos, fascínios e provações que afectam, indecidivelmente, tanto a literatura, quanto aqueles que com ela se relacionam, isto é as figuras (de certo modo irmanadas nos textos) daquele que lê e daquele que escreve, sendo que este último é antes de mais o primeiro.⁷

É também por questões metodológicas, que volto a organizar esta III Parte em quatro pontos interdependentes pelos quais a “literatura” é observada enquanto tópico aglutinador comum, agenciador e vítima de todas as paixões que provoca e sofre.

É como “Exercícios de Aprendizagem” que nomeio os lugares que atravesso. No primeiro capítulo, concentro-me na questão da alegoria em MAP, justificando o uso recorrente que faço deste *modo específico da expressão* que Walter Benjamin nos ensinou a pensar como tal.

O segundo capítulo recebe como designação “A máquina literária” e é por ele que entro na questão da “Literatura”, da linguagem ou da língua, em MAP. Partindo da leitura do poema que se intitula, precisamente, “Literatura” (TP: 24), ainda do primeiro livro de *Todas as Palavras*, procurarei aproximar-me daquela que considero ser a expressão alegórica da condição – ou o testemunho da experiência de uma condição alegórica – que é a do “escritor” na *era da Literatura*.

Dissonante com uma manifesta *fascinação* pelo movimento auto(re)produtor e autotélico da máquina literária – “Literatura incrível esta que a si mesma se escreve” (TP: 24) –, a consciência das consequências deste fascínio pelo funcionamento autocrático da linguagem vai-se agudizando, tornando-se cada vez mais manifesta nos poemas, sobretudo os da primeira metade da poesia de MAP. Do fascínio pela literatura enquanto máquina de escrita “que a si mesma se escreve” resulta a experiência da *paralisação* ou do “emperro” (como a designou Américo Lindeza Diogo) em que o escritor se encontra nestes tempos (que são os tempos do poema): “mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio” (*ibidem*). A *saída* é, em MAP, a única via de acesso ao Poema.

⁷ O recurso ao genitivo no enunciado “Paixões *da* Literatura” indecide a referencialidade pragmática que provoca: a “Literatura” é o agente ou o objecto das paixões? Eis uma pergunta para a qual a poesia de MAP nos solicita respostas, sendo ela mesma, a sua poesia, uma reiterada e sempre adiada tentativa de lhe dar resposta, esclarecendo-se, a si mesma.

As dificuldades não deixam porém de ser declaradas: “Mas não arranjo maneira de entrar no poema /e de sair de mim” (TP: 14).

O terceiro capítulo da III Parte – “Circulações e Resistências” – é dedicado ao segundo livro de MAP. *Aquele Que Quer Morrer* é, muito provavelmente, a mais complexa e prolixa das experiências de aprendizagem do literário que esta poesia nos concede e solicita.

Em entrevista a Osvaldo Silvestre e Américo Lindeza Diogo, MAP não deixa de reconhecer a “desmesura” de alguns dos propósitos que alimentam a sua poesia inicial, nomeadamente a de *AQQM*, quando diz:

A poesia [de *Aquele que quer morrer*] vive, com efeito (acho eu, que sou hoje apenas um leitor dela), de alguns propósitos desmesurados [...] e, simultaneamente, da consciência da inutilidade – e despropósito – deles. (DVA: 21).

Mais do que em qualquer outro, coexistem (discordantemente), neste segundo livro de MAP, todas as paixões, inquietações e reflexões que traçam a paradoxal condição do poeta que escreve *na falta da poesia* – “Faltas-me tu poesia cheia de truques” (TP: 13). De todos os livros de MAP, *AQQM* é, todavia, o que mais se aproxima, ao mesmo tempo que mais se afasta ou distancia, do *entendimento* (enquanto modo de *esquecimento*) a que toda esta poesia aspira, o *desejo* assim a move. Se este é, manifestamente, um livro “carregado de literatura” (na expressão de Alzira Seixo), de propósitos, projectos e anseios, dominado por uma retórica do excesso, do esgotamento, do impasse e da exterioridade, é, todavia, também o livro em que, sob o ditado de T. S. Eliot, se anuncia não só a possibilidade de uma fuga, como sobretudo a existência de um *lugar aonde* chegar:

Para chegares aí,
Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás
Deves seguir por um caminho onde não há êxtase.

T.S. Eliot (TP: 75).

Há, nestas palavras de Eliot um ensinamento de tal modo familiar à poesia de MAP que “O caminho onde não há êxtase” se desloca, como que naturalmente, do lugar de epígrafe à III secção de “Aquele Que Quer Morrer” (TP: 75), para o lugar de título do poema que fecha essa mesma secção (TP: 81).

O caminho da poesia de MAP (sobretudo até *Farewell Happy Filds*) é o caminho partilhado e mediado, e todavia solitário, do escriba de “O último dos homens” (TP: 61). Um caminho onde o excesso de memória, a repetição exaustiva, a violência e a discórdia assaltam, a cada passo, o viajante.

No extremo oposto do *infans* (aquele que não fala), o *escritor-viajante* (sobretudo o da primeira metade da obra de MAP) é aquele que fala “de mais” porque sabe “de mais”, *velho de si* (para evocar um verso famoso de Fernando Pessoa).⁸

Ainda que na difícil posição do “escriba acorçado”⁹, aquele que assim se move – “atravessa o deserto às costas do melhor amigo” (TP: 61) – é deslocado pelo desejo da alteridade que o atravessa e (co)move. Na condição de “último dos homens” o escritor – escriba esgotado – tem de começar pela revisão de todas as respostas, releitura de todas as palavras e de todas as lembranças, para aprender a calar-se, para aprender a esquecer, para reaprender a perguntar *como se fosse de novo* a primeira vez.

MAP faz da escrita o espaço da aprendizagem de um *não saber*, pedagogia do que *ficou* esquecido, do que é ignorado até ser descoberto, (re)conhecido. Trata-se, por conseguinte, não de um processo de *esquecimento activo*, no sentido de uma decisão (intenção) de desprezar, excluir ou omitir o que não interessa, mas de uma “*desaprendizagem*” (a palavra é de O’Neil) que desconhece que intuito tem e que, por isto mesmo, tem de aprender a inventar (descobrir) o seu próprio movimento actuante. Há em MAP, assim procurarei argumentar, um trabalho de *desaprendizagem* das convicções subjectivas de dependência romântica que traz o poeta a um processo de

⁸ Somos, nestes tempos, diríamos sob o eco de Pessoa, “velhos de nós”. *Já não é possível dizer mais nada*, mas será já tarde para aprender a voltar a dizer tudo de novo? Será ainda possível a inocência, mesmo que essa segunda, a mais perigosa?

⁹ Procederei neste capítulo a uma aproximação entre a leitura do escriba de “O último dos homens”, de MAP, e a do “escriba” do poema “O Escriba Acorçado” (1978) que dá título ao livro, coetâneo da publicação de *AQQM* (1978), de Rui Knopfli.

subjectivação¹⁰ que nada tem a ver com a decisão ou a intenção pessoal daquele que é ensinado a reconhecer o seu próprio rosto, pelo processo de desfiguração de tudo o que sabe. Em MAP, *aquele que quer morrer* é aquele que quer esquecer-se de si: “como poderei não/ saber o que não sei?” (TP: 87).

É neste sentido que, quando falo de processo de *desaprendizagem* em MAP, não me interessa tanto o que nesse processo possa haver de confronto (oposição ou ruptura) com qualquer tipo de “aprendizagem” (ou ensino) no uso comum do termo, mas tão só o que nele há de agenciamentos da memória e do esquecimento que modela a memória, reconfiguração do que, por não pertencer à memória, também não se lhe opõe. *Desaprender*, em MAP, é ainda também um modo de pensar a memória, de incluir na sua aprendizagem (modo reconhecimento) o esquecimento e a ignorância. *Desaprender* é deixar-se agenciar pelo *devenir*, pelo que (ad)vem da e na relação com as palavras; é aprender, como o *infans*, a deixar-se transformar pela mudança e pelo desaparecimento, mais do que pelo que permanece invariável ou imutável. Eis a indecidibilidade desta pedagogia *do literário*: a pedagogia é o modo *da relação* que afecta tanto aquele que ensina (o pedagogo) quanto o aprendiz: a palavra “literário” é a designação possível de um *processo de aprendizagem* mútuo e ambivalente: a literatura ensina *o que não sabe*, assim apre(e)nde – em correspondência – na recepção ou no reconhecimento do envio. É pois de *relação* que se fala quando se fala de “pedagogia”,

¹⁰ É a Deleuze que vou buscar o modo mais claro de enunciar o sentido deste processo: “Um processo de subjectivação, isto é, uma produção de modos de existência, não se pode confundir com um sujeito, a menos que este seja destituído de toda a interioridade, de toda a identidade. A subjectivação nem sequer tem que ver com a «pessoa»: é uma individuação particular ou colectiva, que caracteriza um acontecimento [...] É um modo intensivo e não um sujeito pessoal, é uma dimensão específica sem a qual não se poderia ir além do saber nem resistir ao poder.” (Deleuze, 1996: 77) Em MAP, a intenção não é um modo de sujeição do outro (objecto do querer) à acção (ao poder) de um sujeito; em MAP é o próprio *querer* (agenciamento de um desejo) que sujeita *aquele que quer* a uma força que lhe é exterior e alheia, a uma forma que o afecta e contamina, deslocando-o do estrito lugar subjectivo e intencional. O processo de subjectivação, em MAP, não tem nada a ver com uma intenção pessoal, sequer com a pessoa, é uma individuação que caracteriza um acontecimento. O que interessa a MAP segue a mesma orientação das perguntas que o filósofo francês formula assim: “Nós, hoje, qual é o nosso modo de existência, quais as nossas possibilidades de vida ou os nossos processos de subjectivação?”; “Teremos nós maneiras de nos constituirmos como «si próprio» (*soi*), e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente «artísticas», para além do saber e do poder? (*Ibidem*). “Suficientemente artísticas”, quer dizer, cujas regras são variáveis em potência e não determinações *a priori*, “regras facultativas que criam a existência como obra de arte” e não como objecto de um saber e de um poder que as condiciona e determina.” Pergunta enfim Deleuze: “Será que somos capazes disso, pois que de certa maneira é a vida e a morte que estão em jogo” (*Ibidem*).

na medida em que o movimento de reciprocidade (e neste sentido, o tempo do encontro) não é nunca excluído da própria acção de *(des)aprender*.

Desaprender é uma aprendizagem de reconhecimento, anamnese do que não se sabe que se sabe, do que foi esquecido: – “... Knowledge is but oblivion...” (TP: 62)¹¹. A grande pergunta que atravessa *Todas as Palavras* de MAP, poderia ser esta: “E para quê e como se desaprende?” – Oh, O’Neil! Isso, só a Literatura – “(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;)” (TP: 71)– o pode ensinar. Haverá tempo?

Em MAP, o desejo de *desaprender* responde à mesma experiência da aprendizagem do tempo que é o da sua poesia, uma experiência que advém, reitero, da desconstrução da linearidade progressista moderna, que toma o tempo como um caminho evolutivo em direcção a um futuro irredutível que está menos *por vir* do que programaticamente determinado à partida. A poesia de MAP é *uma poesia que começa pelo fim*, sem deixar que o “fim” determine o seu percurso. O poema traça a sua própria linha de fuga invertendo o sentido da linearidade natural do movimento comum: “O rio da morte corre para a nascente.” (TP: 12).

Poeta da era da Literatura, MAP faz da escrita uma forma de fuga, uma desterritorialização, modo de aprender – ensinando-o a si mesmo – *a sair* da Literatura. A decisão de *sair* joga, porém, com o excesso de *exterioridade* que afecta a própria possibilidade de saída (para onde?) e o Poema não tem como evitar os caminhos do paradoxo para aprender a libertar-se da encruzilhada ou do emperro em que se tece. Porque, afinal, “Aquele que quer morrer / é aquele que quer conservar a vida” (TP: 81) e, para a conservar, tem de *morrer*, tem de aprender a *sair de si*. A pedagogia do literário em MAP é *uma aprendizagem da leitura* que implica uma *desaprendizagem* do que é escrever.

¹¹ Este texto, que serve de epígrafe ao poema “*Na hora do silêncio supremo*” (TP: 62), advém, explicita-o MAP, nas *Notas a Aquele que Quer Morrer*, de uma conexão com um excerto de um ensaio de Francis Bacon, citado por Borges. MAP transcreve o excerto do texto que o suscitou: “«*Salomon said: There is no new things upon the earth. So Plato had an imagination, that all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence that all novelty is but oblivion*», Francis Bacon, *Essays*, LVIII (citado por J.L. Borges in «*El imortal*»)” (TP: 98). É evidente, creio, a dessincronização que afecta todo o processo de escrita enquanto processo citacional em que memória e esquecimento interferem no devir do sentido.

Nenhum dos livros de MAP expressa mais agudamente os antagonismos desta paradoxal condição do que *AQQM*, que não deixa de ser contaminado pelas risíveis quedas *daquele que quer saber*.

O quarto capítulo destas “Paixões da Literatura” concentra-se por isso na questão do humor em MAP. Dou-lhe o título “O Humor Ensina a Cair” porque é ainda de pedagogia que fala.

O humor funciona na poesia de MAP como uma espécie de orientação paródica (evolução a-paralela) do sentido, ou da direcção que é, na expressão profícua de Almada Negreiros, a “direcção única”¹² de um Poeta, de toda a gente, aliás, também por isso de todos os Poetas. Lembra Almada: “Se um não sabe dizer-se por onde é Poesia, não haverá jamais quem que lho diga: Poesia não é senão por onde é para cada um.” (Negreiros, 2006: 291). Só cada um pode aprender a saber *por onde ir*, porque Poesia é o *por onde é* (para) cada um, o trajecto que o traz até si.

O humor é um dos modos da subjectivação poética em MAP, reconhecimento de uma inapelável cisão da língua. Por isso mesmo, em *Todas as Palavras*, o humor é também irreduzível à mera paródia, ainda que seja a figura bífida da paródia um dos seus múltiplos modos de expressão alegórica. No fundo, é como se só o humor ensinasse ao poeta a aprender – *humildemente e consigo mesmo* – a corrigir os seus extravios, a aliviar as tensões e os medos, a rir das suas próprias quedas e precipitações, dos seus desvarios ou despropósitos. O humor apela à “calma”: *Ainda não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma...* Rir é um modo de (se) testemunhar.

A IV e última Parte deste ensaio recebe a designação de “Uma Saída pelo Lado de Dentro”. Uma vez mais por facilidade metodológica, volto a dividi-la em quatro capítulos.

¹² A expressão é de Almada Negreiros e provém da célebre conferência proferida a 9 de Junho de 1932, intitulada, precisamente, “Direcção Única”. (Negreiros, 2006). Almada começa assim a sua conferência: “Direcção Única são as duas palavras postas ao lado uma da outra para indicar o único caminho por onde deve seguir toda a gente.” (Negreiros, 2006: 159). O “único caminho” está longe de indicar um caminho único, o “único caminho” é aquele para que abre a “direcção única”. Em Almada Negreiros “a direcção é única porque é para todos. E a única coisa que é comum a toda a humanidade é a própria vida, é o próprio mundo” (*idem*: 169).

Antes de chegar à leitura do ensaio “Ler e Escrever”, que constitui o objecto de estudo da última parte desta pedagogia, demoro-me, no capítulo “O Lugar da Testemunha”, na questão testemunhal (que é ainda também questão de legado ou testamento). Há em *Todas as Palavras* de MAP uma *paixão do testemunho*, quer dizer, um *desejo* que é, simultaneamente, um *pathos* que afecta a própria enunciação. O testemunho é a exigência e a servidão daquele que se quer *dar* em testemunho, daquele que se entrega assim em livro ao seu leitor: “Toma, come, leitor: este é o seu corpo, / a inabitada casa do livro” (TP: 339).

Não se trata, neste capítulo, de traçar uma teoria do testemunho, mas de tentar pensar a anomalia, a perturbação que toda a noção de testemunho provoca na literatura, ao mesmo tempo que não se esquece que a literatura (a ficção) é a noção que instabiliza e perturba, tornando-a anómala, a relação pacífica com a *verdade* do testemunho. Pode uma ficção de testemunho ser um testemunho verdadeiro?

No segundo capítulo desta “Saída pelo Lado de Dentro”, o ensaio “Ler e Escrever” converte-se, na proximidade do fim do percurso, no texto que ilumina, afinal, desde o princípio, a minha leitura da “literatura” na poesia de MAP. Chamo a este capítulo “«Ler e Escrever» – uma Autopsicografia”, e responderei pelo título que lhe dou. Foi a partir deste ensaio, escrito por MAP em 1999, que fui orientada a rever, reactualizando-os, os meus próprios conceitos de leitor e de escritor, de autor e de testemunha, de escrita e de leitura. É toda uma pedagogia do próprio *processo literário* que se enuncia nesta reflexão que MAP faz sobre “o percurso da palavra literária (e deixando de lado o perplexo problema do próprio conceito de literatura) entre a escrita e a leitura”. (MAP, 1999: 38).

Quando falo de *processo*, não me restrinjo, por isso mesmo, às questões exclusivamente literárias da auto-reflexividade do signo (inerente à sua própria estrutura textual e linguística), nem às inevitáveis questões meta-literárias da intra- ou intertextualidade que afetam todo o discurso; em MAP, a reflexão sobre *o seu próprio* processo inclui a expressão alegórica de uma *outra experiência de leitura* de que o poema se torna cúmplice: a experiência da literatura enquanto *experiência literária*, isto é, enquanto experiência de uma experiência moderna da literatura, a experiência de desapropriação manifesta na impessoalidade da escrita.

Tornada testemunha da sua própria aprendizagem, o ensaio “Ler e Escrever”, de MAP, ensina-nos a pensar as questões implicadas nas noções de autoria e de assinatura. Com ele aprendemos a reflectir sobre o modo como todo o escritor é um “leitor activo” que se destina, escrevendo (como quem escreve para casa), à “escrita passiva” da leitura. Com ele aprendemos a perguntar: de que se fala afinal quando se fala de “literatura”? Solicitação que agencia outras: em que moldes é (ou pode *ser*) a questão do testemunho da experiência literária pensada na literatura de MAP? E em que sentido (ou como?) se torna aquilo que um escritor escreve sobre o seu próprio processo de escrita *um documento decisivo para a compreensão da literatura?*

A partir do ensaio “Ler e Escrever”, lido aqui como uma “Autopsicografia”, interessa-me sobretudo indagar a forma (ou *fingimento – modo de dar forma*) que faz do próprio texto literário a *expressão pública* “de um vazio privado que, por isso mesmo, há-de *querer* facultar-se” (Cf. MAP, 1999: 37). De que forma (ou de que formas) de testemunho se serve este “vazio” para *se facultar*?

O ensaio “Ler e Escrever” fala-nos de uma *paixão do testemunho*.¹³

É pois ainda sobre a questão do testemunho que me demoro nos dois primeiros capítulos da parte final deste estudo e é por ela que prossigo no terceiro capítulo. Sob o título “Um Pacto com o Imponderável” interessa-me pensar a relação entre o testemunho e o imaginário, entre o real e a imaginação dita “literária” (porquanto verbal, sujeita à gramática da língua). Em MAP, o acordo é este: “A imaginação é tão real quanto o real é imaginário.” (DVA: 126).

Como quem volta ao ponto de partida para visitar o lugar pela primeira vez, retomo, neste terceiro capítulo, a questão da citação em MAP, como marca ou rasto – “marcas do desespero” – da múltipla voz do *Outro*: “É sempre Outro quem escreve.” (TP: 95). Aprendizagem da *Outra Voz*¹⁴ – *pedagogia do literário*.

¹³ Recordo que a palavra “*Paixão*” na inapagável memória da significação cristiano-romana que afecta todas as línguas latinas como a nossa, conota o martírio. Toda a paixão é também testemunho de um padecimento; nesse sentido, e cito Derrida: “Uma paixão testemunha sempre” (Derrida, 2004: 22).

¹⁴ É a Octávio Paz que vou buscar a designação de “*Outra Voz*” como vocação poética, solicitação ou apelo do *Outro*: “A *outra* voz não é a voz de além-túmulo: é a do homem que está a dormir no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem a nossa idade e todavia não nasce.” (Paz, 1990: 136).

É de novo por uma epígrafe (inscrição de uma escolha autoral, decisão citacional) que entro no que na poesia de MAP é anúncio de uma união que devém e advém da relação que se funda no “imaginário radical” da linguagem: núpcias contra-natura ou “as chamadas núpcias literárias” (TP: 23), nos termos do poema “*Desta maneira falou Ulisses*”.

Diz Silvina Rodrigues Lopes:

O imaginário radical seria então, na sua indissociabilidade da linguagem verbal, partilha da força criadora que na ausência de origem, na falha ou defeito que tal significa, é suplemento constitutivo. Por essa força, o exercício da linguagem não se reduz ao puramente racional, a um conjunto de interferências lógicas, mas é inscrição do fora, verdade do acontecimento, na sua ficção, fingimento, invenção. Ele é inscrição do que nunca foi presente e se dá na sua modelação em imagens radicais – imagens que não são cópias de alguma coisa mas sim semelhança sem nada a que se assemelhe. (Lopes, 2011: 30).

É *aí* – nesse *nenhum sítio* – onde (e por onde) se inscreve o que nunca foi presente que se d(ar)á, porque já terá sido dado, “o encontro do escritor com o seu silêncio”. Morte motriz, princípio matricial da poesia de MAP. A este tópico, princípio e fim de *Todas as Palavras*, dedico o quarto e último capítulo deste estudo.

“Por Último, um Princípio” é o título que ajusto à leitura do poema “Desta maneira falou Ulisses” (TP: 23), que me traz de volta à questão da voz sob palavra (questão de testemunho) e da (im)possibilidade de responder, em nome próprio, pelo próprio nome.

Eis a hipótese – e assim concluo – (em) que (me) ponho à prova: a poesia de MAP é *também* (sublinho o “também”) “um texto sobre a própria literatura, ou, *pelo menos*, sobre o processo literário”. O “pelo menos” anuncia o *a mais* que me sustém: o suplemento testemunhal (*expressão pública de um vazio privado*) que advém (devindo) da relação com o que em todo o texto é já testemunho de uma *falta* – um “infalável que fala” (TP: 231). Todo o texto transporta, inventando-a, a sua própria pedagogia, agenciamento de todas as *paixões da literatura*.

Eis o verdadeiro rosto do poema

Assim seja feito: a mais e a menos (TP: 12).

PRIMEIRA PARTE – Uma Entrada pelo Lado de Fora

Aprendizagens gerais

Para onde há-de ir billy the kid?

Billy não sabe para onde há-de ir.

Rui Belo

1. O Forasteiro

Os homens nunca souberam o nome do tempo em que vivem e nós não somos exceção a esta regra universal.

Octávio Paz

Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde é o longo e prolixo título que assinala a entrada de MAP na história da poesia portuguesa.

Num dos primeiros e mais perspicazes ensaios que a propósito da obra de MAP têm sido escritos, sob o título “Espelho hesitante”, Arnaldo Saraiva não dispensa a necessidade de traçar um paralelo sumário entre o início da produção poética de MAP¹⁵ e a poesia portuguesa que, nesses mesmos finais da década de 60, se distribuía, segundo o crítico, por três correntes: “a de Poesia 61, a de Poesia Experimental e a de Poemas Livres” (Saraiva, 1993: 14). Correntes que privilegiavam respectivamente, e cito Arnaldo Saraiva, “a questão do corpo e de Eros, a questão da linguagem, e a questão da

¹⁵ Publicado em 1974, *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde* abre com uma I secção datada de 1969, tornando incerta a datação do seu trabalho poético numa década específica.

ideologia.” (*Ibidem*). Este paralelo traça-o o ensaísta para defender, argumentando-o, que “Manuel António Pina não se mostra enfeudado a nenhuma dessas correntes” (*ibidem*).

A tentativa de entender a posição singular de MAP leva Arnaldo Saraiva, ao mesmo tempo que destaca os laços e as relações que esta poesia estabelece com poetas, quer portugueses, quer estrangeiros, que vinham de outras décadas¹⁶, a salientar o diálogo que nela se trava com “alguns estruturalistas, psicanalistas e semióticos, em especial os que se empenharam na “desconstrução” do texto e do sujeito” (*ibidem*), justificando assim formulações descritivas recorrentes como as de “poesia culta”, “poesia intelectual” ou “poesia reflexiva, e até conceptual” (*ibidem*), que obrigavam a uma cuidadosa demarcação daqueles laços e das afinidades que exprimiam.

Num certo sentido, é como se MAP chegasse à poesia portuguesa dos finais dos anos 60 e princípios de 70 na situação de um forasteiro: com outras referências, outras preferências e inquietações, guiado por outras lições e outras leituras – o que não é, neste caso, um mero detalhe biográfico.

De facto, e basta por agora que nos detenhamos nas epígrafes do seu primeiro livro de poemas, nem Carrol, nem Eliot, nem Tim Leary, nem a astronomia remetem para o passado imediato da poesia portuguesa dos anos 60/70 ou para uma narrativa já conhecida da história da poesia nacional do século XX. Tais epígrafes, ligadas, claro, aos traços singulares da escrita poética de MAP, funcionam como uma primeira entrada pelo lado de fora. Operação que se manifesta também em certos títulos. De certa maneira, o (uma vez mais o reiterando, longo e palavroso) título “Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que Acabou ainda nem Começou” (*TP*: 15) contém tudo aquilo em que MAP se demarca da situação poética portuguesa em que a sua obra

¹⁶ Arnaldo Saraiva sublinha, aliás, que MAP, “[a]firmado-se à partida como um poeta marginal, não o era tanto que não pudéssemos, por um ou outro motivo, relacioná-lo com poetas que vinham de outras décadas, em especial com Fernando Pessoa (sobretudo o do «Cancioneiro») e com Mário Cesariny, ou com os poetas independentes como Ruy Belo, que por sinal, se estreara em 61.” (Saraiva, 1993: 14). Tal como não deixa de fazer notar que, “na sua [de MAP] poesia inicial, como na sua poesia em geral, deixaram traços escritores estrangeiros como Lewis Carrol e Jorge Luis Borges, projectados ou retroprojectados na mesma década de 60” (*Ibidem*). São estes, com efeito, alguns dos “lugares amados da literatura” (e aqui podemos mesmo entendê-los goethianamente em termos de “afinidades electivas”) revisitados na poesia de MAP, lugares aos quais acrescem os nomes de Nietzsche, de Rilke e de Eliot, que Arnaldo Saraiva inclui entre o que apelida de “outras «autoridades»: Os Upanishads, a Bíblia, Platão, Lao Tse, Bacon” (*Ibid.*).

apareceu, reunindo num mesmo enunciado o humor autoparódico, a marca do gosto pelo discurso paradoxal, a apropriação citacional, os jogos de referência nominal que tornam indecível a atribuição concreta, a paráfrase e, ponto particularmente interessante embora na aparência irrelevante, uma primeira identificação com (e como) “the Kid”.¹⁷

Como uma espécie de “Billy the Kid” da poesia portuguesa, MAP entra no panorama literário dos anos 70 como alguém que se estranha, que é estranho e é estranhado, porquanto escapa à ordem ou à lei (à língua) comum e dominante. Este lado extravagante de travesso “fora-da-lei” da poética vigente, que a apropriação pessoal da figura mítica do Oeste americano imortalizada, sob a mão de Morris, não como um assassino perigoso, mas como um miúdo, cujos actos são mais fruto de uma irresponsabilidade inocente do que de uma consciente intenção de destruir, está neste sentido de acordo com a descrição que vê em MAP um “poeta marginal” (Saraiva, 1993: 14), e, talvez por isso mesmo, um poeta que, já em 1993, surgia claramente, aos olhos do ensaísta, como “uma das mais interessantes personalidades da literatura portuguesa viva” (*ibidem*), embora, lamenta Saraiva, subavaliada pela crítica literária.¹⁸

Outros ensaístas, como Fernando Guimarães ou Osvaldo Silvestre, têm corroborado esta ideia de um certo isolamento de MAP face à poesia portuguesa sua coetânea, facto que não pode deixar de ser notado, tornando, se não imprescindível,

¹⁷ Ao mesmo tempo, essa identificação pouco canónica aponta já, tomada mais ao pé da letra, na direcção que Arnaldo Saraiva valorizou (ainda no mesmo ensaio) e que não tem encontrado grande eco entre os restantes comentadores de MAP, ou seja, na direcção de uma inusitada indistinção entre a obra de poesia em sentido estrito e a literatura dita “para crianças” que, a par dos livros de poemas, MAP escreveu. Referindo-se especificamente ao volume *Algo Parecido com Isto, da Mesma Substância*, editado em 1992, que reunia toda a poesia publicada por MAP desde 1974 até àquela data (incluindo já o poema inédito “Farewell Happy Fields”, que veio a dar título ao livro seguinte, de 1993), Arnaldo Saraiva salientava criticamente uma falta que punha em causa a solidez do livro ou do seu valor representativo: “Mas estaríamos perante um volume muito mais sólido se ele incluísse, como me parece que devia incluir, textos poéticos aparentemente destinados a crianças” (*ibid*). A enumeração de títulos exemplificativos que se segue deixa perceber que não se trata apenas de insistir numa banalidade que consistiria em afirmar que é também poética a sua escrita para crianças, nem mesmo de retomar a temática (explorada desde o romantismo) da intersecção ou indistinção dos géneros literários. Mais fundo ou profundo que isso, Arnaldo Saraiva afirma, sem necessidade de explicitamente o dizer, que em MAP estes dois modos de fazer poesia são isso mesmo: modos diferentes de fazer *o que é*, afinal, “da mesma substância”.

¹⁸ Recordo que ser “marginal” é ainda um modo de dizer que se é contíguo. Se há uma demarcação de não pertença em toda a marginalidade, há uma simultânea afirmação de coexistência nos mesmos lugares. Ainda que isolado, o marginal *não está fora* daquilo que o marginaliza, olha-o desse singular ponto de vista que é o daquele que não está fora nem está dentro daquilo que (o) vê.

pelo menos conveniente acentuar o modo como as peculiaridades ou, talvez mesmo, as excentricidades (excêntrico é aquele que caminha por fora) da poética de MAP levantam questões a um certo tipo de discurso crítico que, nos anos 70, procurava ainda produzir uma demarcação geracional face à década de 60.

Razão por que se torna necessário manter certa distância relativamente ao que alguns ensaístas nacionais, em particular Joaquim Manuel Magalhães, procuraram propor como uma “inflexão” geracional na poesia portuguesa, na qual, pela simples proximidade das datas, poderia ser incluída a obra de MAP.

Para argumentar a necessidade de tal distanciamento, importa recordar os termos com que Joaquim M. Magalhães, num ensaio que intitulou “Alguns aspectos dos últimos anos”, advoga a existência de uma “inflexão da poesia” (Magalhães, 1981: 258) a partir dos inícios da década de 70.

Menos do que interrogar a existência ou não de uma tal “inflexão”¹⁹, o que me parece ter consequências mais amplas para a leitura dos textos poéticos é a atitude sentenciosa com que o crítico pretende garantir (para a sua própria geração) o valor de uma “viragem qualitativa” (*idem*: 259) ou de uma “alteração qualitativa” (*idem*: 264) relativamente à poesia escrita na década anterior e, em geral, a qualquer outra que não siga as diretivas sugeridas como ganho ou mais-valia. É exatamente o género de atitude que vai no sentido contrário ao do trabalho poético de MAP.

Com efeito, o gesto de Joaquim M. Magalhães, ao querer defender para a década de 70 “a presença de registos formadores de um gosto diferenciado” (*idem*: 260), não faz mais do que prolongar, em tom enfraquecido, uma retórica que vê sempre no “novo” – na “ultrapassagem” (*idem*: 258) – um progresso qualitativo relativamente a

¹⁹ No mínimo, a síntese atrás citada de Arnaldo Saraiva torna duvidosa a existência de uma “inflexão” nos termos com que Joaquim Manuel Magalhães a descreve. Na síntese das preocupações estéticas que dominavam a poesia de finais da década de 60 Arnaldo Saraiva salienta três: “a questão do corpo e de Eros, a questão da linguagem, e a questão da ideologia.” (Saraiva, 1993). Ora, a primeira “irrupção” de que fala Magalhães é “uma irrupção dos lugares do corpo, uma afirmação dos desejos e das intenções” (Magalhães, 1981: 258); a segunda seria “um novo impulso ideológico, pelo qual o político regressa ao claramente exprimido” (*ibid.*); e, por fim, da “linguagem” pretende-se fazer crer que deixou de ser “uma questão”. Torna-se discutível defender que houve, na década de 70, uma “inflexão” na poesia, sustentada por uma “mudança discursiva” determinável “na ultrapassagem do medo sintático e discursivo, do medo lírico do confessionalismo e da rasteira limitação (...) das explosões declarativas.” (*Ibid.*). E, a havê-la, descrita assim, ela nada seria afinal senão o resultado do confronto com a questão da linguagem.

qualquer anterioridade, sobretudo à mais imediata. A melhor demonstração disso é a formulação de uma diferença que já só se conseguia formular muito perifrasticamente como “uma figura de verbalização poética voltada para critérios distintos daqueles que constituíram o suporte desses poetas que, aparecidos nos anos 60, ainda hoje nos propõem uma evolução das suas próprias obras” (*Idem*: 260). A retórica da evolução, da “ultrapassagem”, do avanço, dos “valores novos” ou das diferenças qualitativas relativamente ao passado não podia ser mais estranha aos paradoxos temporais típicos da poética de MAP, endossando-o como um poeta efectivamente “marginal” a um entendimento da poesia assente em tais pressupostos. Só isso torna possível não estranhar²⁰ que Joaquim M. Magalhães tivesse sido insensível à diferença que AQQM representava face à sua própria concepção poética, e tenha tecido, a propósito desse segundo livro de MAP, um juízo negativo sumário, sem se deter minimamente na relação (que detecta e sublinha) entre o poeta seu contemporâneo e Fernando Pessoa, registando-a superficialmente como se esta, por si só, dispensasse qualquer outro esforço de interpretação: “De Manuel António Pina, um livro, *Ainda não é o Fim nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde*. Outro aparecido depois, um exercício, infelizmente namorado de heteronímias, onde a colagem se continua a tentar.” (*Idem*: 266).

Esta má relação com o interesse de MAP por Pessoa é sintomática da obsessão com a “superação” do modernismo. É precisamente porque tal atitude se sustém sob uma lógica temporal linear típica dos vanguardismos modernos que se torna duvidoso falar de “pós-modernidade” para qualificar ou classificar a produção poética uma vez que é o próprio discurso crítico o primeiro a não se conseguir libertar da lógica progressista e mobilizadora da ultrapassagem moderna.

Se não cabe no âmbito deste estudo aprofundar as questões teóricas envolvidas na problemática questão da pós-modernidade, cabe, ao menos evitar simplificações. Abstraindo da complexíssima interrogação crítica que o uso da noção de “pós-modernidade” implicaria para se recorrer a ela com alguma proficuidade para a leitura

²⁰ Recordo que Joaquim Manuel Magalhães foi um dos responsáveis pela divulgação da obra inicial de MAP, tendo mesmo chegado a dedicar ao livro *ANFNPM* um dos episódios do seu programa de televisão “Os homens, os livros e as coisas” (RTP, 1974).

da obra poética de MAP, Inês Fonseca Santos, no seu estudo *A Poesia de Manuel António Pina. O Encontro do Escritor com o seu Silêncio*, limita-se, regida pela data de publicação do primeiro livro de MAP, a etiquetá-lo com este termo: “ANF, primeiro livro de poesia de M.A.P., data [...] de 1974, o que permite, desde logo, enquadrar a obra deste Autor na pós-modernidade e compreender como algumas das principais preocupações da geração de 70 estão nela presentes.” (Santos, 2004: 18. Itálico meu). O termo “pós-modernidade” é assim usado como mera moldura, esvaziado de qualquer mais-valia cognitiva, para enquadrar cronologicamente uma produção poética.

É em Fernando Pinto do Amaral e na sua definição da pós-modernidade como “contexto histórico-literário-estético-filosófico onde se enquadram os autores dos anos 70 e 80” (*ibidem*) que podemos encontrar a base onde Inês F. Santos foi buscar a sua aplicação deste esquema simplificado de fazer a história da poesia contemporânea. Há, na escrita de MAP, uma evidente resistência (é um dos planos da sua aprendizagem) a este tipo de legibilidade catalogadora historicista.²¹

Se não há como contestar que a poesia dos finais de século XX “é, ao mesmo tempo, a herdeira dos movimentos poéticos da modernidade, do romantismo às vanguardas, e a sua negação” (Paz, 1990: 31), constatá-lo, a propósito da poesia de MAP, será simplesmente realçar os traços maiores da sua própria modernidade, deixando na sombra o que nesta poesia é, precisamente, aprendizagem do modo de sair do foco de uma retórica progressista e auto-reflexiva. Recorrer à etiqueta “pós-moderno”²² para classificar este movimento de resistência e negação é *não sair* da concepção linear, sucessiva, evolutiva do tempo histórico moderno, que identifica a crítica com a superação, a mudança com o progresso, mantendo-nos prisioneiros da retórica da ultrapassagem de que, afinal, continuamente suspeitamos.

²¹ Se fosse possível simplesmente *esquecer* todas as implicações do uso dos termos, uma palavra como “pós-moderno” catalogaria sumariamente (eis a simplificação) o fim do “moderno” e a passagem para um “depois” ou mesmo um “para lá” do “moderno”. Os primeiros livros de MAP são, no entanto, uma ilustrativa aprendizagem dessa mesma impossibilidade, não basta dizer que *já não somos modernos* para deixarmos simplesmente de o ser, ou sobretudo não há qualquer garantia de que o “já não” faça algum sentido. Em MAP talvez se aprenda que “nestes tempos” *ainda não* somos novamente modernos.

²² Nome, para além do mais, equívoco, como salienta Octávio Paz, que nos impele a interrogarmo-nos: “Se a nossa época é «pós-moderna», como chamarão à sua os nossos netos: pós-pós-moderna?” (Paz, 1990: 6).

Neste sentido, escusar-me a classificar como “pós-moderna” a obra de MAP significa sobretudo desviar-me das afirmações que advogam que a sua poesia se torna legível à luz das preocupações dos autores da década de 70 (sobretudo se estas forem as que enunciou Joaquim M. Magalhães). Catalogar geracionalmente (cronologicamente) uma poesia tem, inevitavelmente, consequências directas na leitura dos textos. MAP sabia-o e não deixou de sentir necessidade de se demarcar de tal tipo de catalogação: “A minha poesia nunca teve vocação geracional; pelo contrário, procurou mais a companhia dos mais velhos do que a dos poetas da minha idade.” (Cf. DVA: 94). Talvez não lhe faltassem motivos para o fazer.²³

Acrescentando esta às demais razões enunciadas, não posso senão discordar de Inês F. Santos no momento em que faz dever “tanto o percurso poético de Pina, como as suas opções e preocupações temático-estilísticas [...] ao ambiente e à atmosfera dos anos 70, normalmente caracterizados como um momento de inflexão e de clivagem na literatura portuguesa, no qual se verifica o tão proclamado «*regresso ao real*».” (Santos, 2004: 19. Itálico do texto).

Esta tentativa de descrição histórica é, nos seus próprios termos, insustentável. Já não falando da necessidade de argumentar a afirmação de que terá havido, efectivamente, uma “inflexão” e uma “clivagem” (e em que termos) na literatura portuguesa da década de 70, importaria sobretudo questionar o modo como a ensaísta faz casar a declaração de Joaquim M. Magalhães, que cita em nota, sobre a “ultrapassagem do medo sintáctico do discursivo, do medo lírico do confessionalismo” (*ibidem*) com a afirmação, dada como peremptória, de que, efectivamente, “na década em causa, a poesia adquiriu um pendor mais subjectivo, em que o *eu* se assume como um artifício da linguagem [...]” (*ibidem*). No mínimo, parece inevitável a pergunta: de que tipo de “subjectividade” subtraída ou aumentada fala Inês Santos quando fala, afinal, de um “*eu* [que] se assume como um artifício da linguagem”? A resposta, essa sim, talvez pudesse fornecer matéria de interpretação pertinente.

²³ Não creio que haja qualquer motivo para ignorar a posição assumida pelo próprio MAP, a respeito desse tipo de contextualizações automáticas, quando por exemplo, numa entrevista a Floriano Martins realizada em 2003, afirma: “Não me parece, por exemplo, que a minha poesia tenha alguma coisa a ver com a de Joaquim Manuel Magalhães (cujo proselitismo, aliás, me incomoda), a de João Miguel Fernandes Jorge ou a de António Franco Alexandre, que têm também pouco a ver uns com os outros.” (DVA: 94).

Detenhamo-nos ainda num outro olhar crítico contemporâneo da publicação dos primeiros livros de MAP. Com argumentos de leitura diametralmente opostos aos de Joaquim M. Magalhães, encontramos, no entanto, em Casimiro de Brito (Brito, 1980) uma semelhança na sobranceria de quem sabe lamentar insuficiências poéticas nas obras que avalia segundo uma narrativa e um conjunto de critérios estéticos que manifestamente se lhes não adequam. Não escapando à retórica vanguardista que modela incontornavelmente a sua linguagem, Casimiro de Brito, regido por termos como “ambição”, “objectivo”, “destruição”, acusa a poesia de MAP de *falhar* face aos modelos poéticos preconizados pelas vanguardas, que são, tão somente, os seus. Pretendendo julgar *AQQM* em função de intenções ou ambições estéticas gerais (o que só por si revela um desacerto de leitura), sentencia: “A introdução do «caos na ordem dominante» (p. 13) é sem dúvida uma boa ambição, objectivo mesmo de toda a poesia de vanguarda no seu trabalho de desconstrução da língua... o resultado, nesta experiência, é adiamento.” (Brito, 1980: 75). E prossegue no mesmo tom: “Se este discurso não é tão destruidor dos tecidos literários «dominantes» é porque são convencionais as armas e bagagens em uso: não se renova o arsenal metafórico, não se alcança uma nova *condensação* [...] e o poema não (se) revela força autónoma de trabalho, abrindo-se em zonas (topos) de vácuo” (*Idem*: 75; itálico no texto). Vale a pena citar esta última estimativa: “O que falta nesta proposta é um código, uma realidade (literária) nítida.” (*Idem*: 76). Juízos destes valem como evidência mesma de tudo o que neles está implicado, mas, ainda assim, interessa salientar o modo como tal reacção denuncia, afinal, a consciência do afastamento ou mesmo da demarcação que *AQQM* representava relativamente aos bélicos ideais de vanguarda, aqui abertamente exaltados por Casimiro de Brito.²⁴ Com efeito, bastará inverter os seus juízos de valor para que esta leitura se torne uma boa súmula do que efectivamente é estranho à obra de MAP: não há em MAP qualquer propósito de renovação do “arsenal metafórico”, nem, sobretudo, é possível aproximar *AQQM* (como, aliás, toda a obra publicada por

²⁴ A posição crítica de Casimiro de Brito dá-nos exemplo emblemático daquilo que Gustavo Rubim diz a propósito da ideologia axial das vanguardas literárias: “as vanguardas mostram aquilo que sempre claramente foram no seu desejo mais profundo: organizações de poder devidamente armadas para o fim de travar combates com outras vanguardas, com a tradição, com a Natureza, com a sociedade ou com o que for em vista de conquistar territórios para a arte, para a poesia, para a literatura, para a crítica, etc.” (Rubim, 2012: 37). São bem distantes destes os desejos que (co)movem a escrita poética de MAP.

MAP) de qualquer discurso que queira fazer da constituição de um código literário uma finalidade poética.²⁵ No entanto, e não deixo de o sublinhar, AQQM é, de todos os livros de MAP, o que mais se aproxima das “ambições desmesuradas” típicas da idade moderna. Mesmo terminando, como talvez não pudesse deixar de terminar, numa auto-paródia levada a cabo por uma personagem que recebe o nome de Slim da Silva, há, em AQQM, e o título não deixa de apontar para isso mesmo, a desmesura de um *projecto*. A ironia, porém, salta à vista na expressão de ser este um *projecto* assumidamente suicida.

Sem o saber, Casimiro de Brito intui (daí talvez a veemência da sua reacção negativa) o que no segundo livro de MAP há de efectiva suspeita e reacção (mesmo recusa ou rejeição) do que na literatura é apenas “código literário”, “arsenal metafórico”, “realidade (literária) nítida”. AQQM é uma experimentação radicalizada do literário absoluto: “Já tudo é tudo” (TP: 12) face ao qual não há qualquer transcendência ou linha de fuga possível, tudo é sabido em si. Para que possa *desaprender*, o poeta tem de atravessar *um caminho onde não há êxtase*, é preciso regressar, experimentando tudo de novo, arriscando-se a tudo, até ao esgotamento de todo o querer e de todo o dizer, de toda a vontade; possibilidade de abertura ao incalculável do *não saber*.

Não é à sua geração que MAP responde, mas à inquietação de uma outra tribo – a dos fantasmas passados e a dos fantasmas por vir – os que temem (por nós) o emudecimento da *Outra Voz* que é a sua. Esta é, desde o seu poema inaugural, uma poesia que responde a uma vocação intempestiva, anacrónica.

O insucesso e a ineficácia de posições como a de Casimiro de Brito compreendem-se assim, sobretudo, pela recusa que os seus próprios subscritores manifestam em confrontar-se com as particularidades da poética de MAP e, em especial, no que diz respeito a entendimentos mais ou menos subtilmente guiados por narrativas históricas pressupostas ou explícitas, incompatíveis com a peculiar e complexa figuração do tempo que a poesia de MAP foi elaborando desde o seu início.

²⁵ Num poema dedicado aos seus próprios livros, com os quais, aliás, conversa, MAP não deixa de, em jeito de balanço retrospectivo, lamentar os modos como estes foram sendo olhados sob perspectivas tão contrárias às vozes que neles chamavam: “Chamaram-vos de tudo, interessantes, pequenos, grandes, / ou apenas se calaram, ou fecharam os longos ouvidos/ à vossa inútil voz passada [...] Um bancário calculava / que tínheis curto saldo / de metáforas; e feitas as contas / (porque os tempos iam para contas)/ a questão era outra e ainda menos numerosa/ (e, seguramente, aliás, em prosa).” (TP: 174). É outra a questão que move esta poesia, seguramente outra.

Eis a razão por que, em geral, as explicações de tipo histórico não parecem vocacionadas para ter grande sucesso quando se confrontam com a obra poética de MAP.

No entanto, sob o ângulo de uma leitura modelada ainda por uma perspectiva histórica, não seria difícil argumentar, por exemplo, que nos primeiros livros de MAP cintilam, mesmo que já ténues, as luzes vacilantes da experiência desiludida e inquieta dos chamados “poetas da pós-vanguarda”, uma poesia cujos traços maiores Octávio Paz expõe assim:

A poesia da pós-vanguarda (não sei se deva resignar-me a este nome não muito exacto que começam a dar-nos alguns críticos) nasceu como uma rebelião silenciosa de homens isolados. [...] Em certo sentido foi um regresso à vanguarda. Mas a uma vanguarda silenciosa, secreta, desenganada. Uma vanguarda *outra*, crítica de si mesma e em rebelião solitária contra a academia em que se havia convertido a primeira vanguarda. Não se tratava, como em 1920, de inventar mas de explorar. O território que atraía estes poetas não estava fora, nem dentro. Era essa zona onde confluem o interior e o exterior: a zona da linguagem. A sua preocupação não era estética; para aqueles jovens a linguagem era, simultânea e contraditoriamente, um destino e uma eleição. Algo dado e algo que fazemos. Algo que nos faz. A linguagem é o homem, mas também é o mundo. É história e é biografia: os outros e eu. Estes poetas tinham aprendido a reflectir e a escarnecer de si mesmos: sabiam que o poeta é o instrumento da linguagem. Sabiam igualmente que com eles não começava o mundo, mas não sabiam se não acabaria com eles. (Paz, 1987: 208, 209).

Os primeiros livros de MAP poderiam, com efeito, ser lidos à luz desta descrição geral. Há neles, com efeito, uma evidente des-sincronia com as mobilizações poéticas das vanguardas, um desacerto que não é experimentado a sós, mas solitariamente e é esta *solidão* – acima de tudo é a indagação da possibilidade desta *solidão* – que inquieta poeticamente MAP. Muito mais do que olhar de fora (descrevendo-a) a condição que é a dos poetas da chamada “pós-vanguarda” importa aprender os modos como MAP se tenta pôr, ao mesmo tempo que se vê ser posto, perante a questão da sua própria contemporaneidade. O que se passa *hoje*, aqui, agora, *a cada vez*? Quando tornado público (escrito, publicado) o poema é já solicitação de resposta ao próprio *acontecimento* histórico em que devém, é já apelo ao reconhecimento do que de

singular, de diferente, de inédito (*se*) *passa* nele pelas palavras que lhe dão forma. A possibilidade desta *diferença* entre tantas palavras e tantas lembranças²⁶ é uma das indagações mais persistentes da aprendizagem do literário em MAP.

É pois, por isso, importante reinventar um outro modo de olhar a história da literatura moderna para poder ter sob a obra de MAP uma visão mais clara das questões teóricas que esta poesia não deixa de levantar.

É provavelmente nesse sentido que se empenha Rosa Maria Martelo quando no seu estudo *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961* ensaia uma (re)leitura da questão da poesia contemporânea portuguesa à luz da incontornável questão da “modernidade”. Mau grado o facto de a ensaísta não incluir nesta sua reflexão a poesia de MAP (cujos primeiros poemas são datados de 1969 (Cf. TP: 7)), não posso deixar de destacar o modo como se tornaria pertinente, para o entendimento histórico da poética deste autor, lê-lo à luz de tal perspectiva.²⁷

Ao mostrar como é “excessivo falar de ruptura” entre a poesia escrita no início dos anos 60 e a que se viria a revelar nas décadas seguintes, Rosa M. Martelo defende que “as poéticas emergentes na década de 60 consolidam uma tradição de Modernidade” (Martelo, 2007: 41)²⁸, deslocando-se assim da tão recorrente retórica do progresso e do aperfeiçoamento poéticos. O interesse e a importância da proposta de Rosa M. Martelo radica precisamente – a expressão “*tensões e deslocamentos*” é

²⁶ São, vê-lo-emos ao longo deste estudo, recorrentes as referências à multiplicidade de vozes alheias, desapropriadoras, que povoam as palavras do poema: “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo” (TP: 71); “isto está cheio de marcas, da passagem das pessoas /o que me lembra passou-se com outras pessoas/ em lugares imponderáveis onde elas, ou alguém, estiveram.” (TP: 74).

²⁷ Não sendo esse o âmbito do estudo a que aqui me proponho, não posso deixar de realçar o interesse de um trabalho que se dedicasse a uma leitura das conexões existentes entre a obra de MAP e as preocupações poéticas que têm vindo a atravessar a poesia portuguesa desde 1916.

²⁸ Rosa M. Martelo defende que “as poéticas emergentes na década de 60 consolidam uma tradição de Modernidade escolhendo a sua vertente mais radical [...], enquanto as poéticas subsequentes preferem reatar a tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelairiano” (Martelo, 2007: 41). A noção de ruptura cai, assim, por terra na medida em que estas duas “inflexões” – e volto a citar a ensaísta – “respondem ainda a uma mesma problemática instaurada pela Modernidade estética” (*idem*, 40). Se se abandona (naturalmente) a dimensão qualitativa inerente à posição teórica tomada por Joaquim M. Magalhães a propósito da poesia que começava a escrever-se na década de 70, permanece ainda a perspectiva da “inflexão poética”. Gustavo Rubim, na recensão que faz ao livro de Rosa M. Martelo, não deixa de o salientar, afirmando mesmo que “«Inflexões» é capaz de ser aqui a palavra-chave, visto que se trata de dois momentos em que a modernidade, ao mudar, longe de desaparecer, flecte ainda mais uma vez para dentro de si mesma.” (Rubim, 2008).

elucidativa – nesta suspeição da retórica do avanço, salientando antes a dificuldade da própria tarefa crítica quando esta se dedica a fazer uma história da poesia recente.

Na recensão que dedica ao livro de Rosa Martelo, Gustavo Rubim faz notar que, apesar do título, este ensaio é menos sobre a “poesia portuguesa de 61”, propriamente dita, do que sobre “«as *tensões e os deslocamentos*» que têm clivado com algum (embora discreto) estrondo o discurso que se ocupa da descrição crítica desse objecto.” (Rubim, 2008). Rosa Martelo põe, por conseguinte, à vista, e prossigo na leitura de Gustavo Rubim, sobretudo a “crise terminal a que chegou a narrativa (melhor, a história mal contada) da sucessão de acções e reacções que ainda salvaguardaria a hipótese de garantir sempre ao mais recente uma qualquer forma de superioridade dialéctica – isto é, de progresso – sobre o mais antigo.” (*Ibidem*). Só chegando aqui se torna possível constatar o facto de que, “esgotada a crença na lógica vanguardista que fazia celebrar o Novo pelo Novo, qualquer hipótese historiográfica sobre os últimos cinquenta anos de poesia se irá defrontar fatal e exclusivamente com episódios de retorno, de regresso, de revisitação e revisão” (*Ibidem*).

Desdramatizando, ou mesmo parodiando, as preocupações concentradas nos apocalípticos ou genesíacos limites do tempo, o título do primeiro livro de MAP traz à cena da escrita a enunciação do despropósito ou da inutilidade do prolongamento da própria retórica (poética e crítica) da ruptura, envelhecida e esgotada pela reiterada e desmesurada ambição de *ultrapassar* (delimitando) o que é, afinal, sem medida.²⁹ Deslocar, ironizando, a lógica dos princípios e dos fins não é, porém, nem romper, nem superar essa lógica, é responder à solicitação do seu próprio tempo, que é ainda o nosso. Lembra Octávio Paz:

²⁹ *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma é Apenas um Pouco Tarde* assinala, logo no título, uma decisiva diferença no tom usual do tópico dos princípios e dos fins com que o tema do tempo entra na poesia moderna, deslocando, no mesmo gesto, os poemas que nele se anunciam, tanto das poéticas inaugurais ou genesíacas, como das narrativas de tom apocalíptico que dominavam o panorama literário seu contemporâneo. No título do primeiro livro aprendemos que ser “um pouco tarde” é, nesta poesia, saber que não se começa nem no fim do mundo, nem no seu princípio, mas também não se começa “a meio”, como se houvesse um caminho linear a percorrer e estivéssemos a caminho da possibilidade de o cumprir. Estes tempos exigem “calma” sobretudo relativamente a ingénuas exaltações apocalípticas ou genesíacas. O “tardio” da condição poética de MAP inscreve-se precisamente na perda da possibilidade de exaltações ou vaticínios ingénuos, sem que daí resulte uma inevitável má-consciência. Não se trata de um salto em frente, mas de uma suspensão da crença num movimento progressivo, um tornar-se inactual ou anacrónico face à própria mobilização progressista ou desencantada moderna de que se faz, todavia, ainda parte.

O nosso tempo é o do fim da história como futuro imaginável e previsível. Reduzidos a um presente que se estreita cada vez mais, perguntamo-nos: aonde vamos? Na realidade deveríamos indagar-nos: em que tempos vivemos?” (Paz, 1976: 106).

A poesia de MAP (sobretudo a dos seus primeiros livros) é expressão do impasse (ou do “emperro” (Diogo, 2000)) que advém da dupla *necessidade* e *impossibilidade* de sair desta contínua “inflexão” da Modernidade (modernidade que afinal se prolonga a si mesma, negando-se) e que faz do percurso poético contemporâneo um sucessivo episódio “de retorno, de regresso, de revisitação e revisão”, sem linha-de-fuga.

MAP não se resigna a fazer parte desse mecanismo. Se as inquietações que Octávio Paz descreve como sendo as dos poetas que testemunham o ocaso da poesia moderna podem ser lidas nas primeiras obras de poesia de MAP, não podemos ignorar o que nelas há de singular e distintivo e que é, afinal a sua própria solicitação.

Para MAP, como “para aqueles jovens” de que fala Octávio Paz (e importa não esquecer a juventude que era a de MAP à data da publicação dos seus primeiros livros) “a linguagem era, simultânea e contraditoriamente, um destino e uma eleição. Algo dado e algo que fazemos. Algo que nos faz.” (Paz, 1987: 208). MAP é contemporâneo de todos poetas que elegem a linguagem como destino, que fazem dela a sua paixão, mantendo-se intransigentemente fiel a ela, mesmo que comece, paradoxalmente, a sua poesia a dizer que “Já não é possível dizer mais nada” (TP: 12). Porque, sendo destino, a linguagem guarda, ainda sempre, uma promessa de chegada de (ou a) *alguma coisa* que, mesmo podendo ter já vindo, est(ar)á ainda *a vir*, ainda por chegar, sempre ainda *por vir*. Eis o que o poema (a)guarda.

Octávio Paz descreve a experiência de poetas que sabiam “que com eles não começava o mundo, mas não sabiam se não acabaria com eles”. MAP é um poeta que sabe que com ele não começa o mundo, mas que sabe também que não é com ele que o mundo acaba³⁰. Sabe-o, dizendo-o desde o título do seu primeiro livro *Ainda Não é o*

³⁰ Falei atrás da marginalidade de MAP relativamente à poesia portuguesa sua contemporânea. Neste outro contexto, a marginalidade é uma condição geracional, chamemos-lhe assim. Todavia, se a geração

Fim Nem o Princípio do Mundo..., sabe-o, reiterando-o no subtítulo da segunda secção desse mesmo primeiro livro: “Tudo o que Acabou Ainda Nem Começou” (TP: 15).

MAP entra na história da literatura portuguesa nos anos 70 sem saber por que forças é regido.

À sua poesia não interessam as rupturas, as oposições, as salvaçãoes, os possíveis realizáveis. O que à sua poesia interessa é o heterogéneo e o imperceptível, o que não se opõe sequer porque não é uma força a opor a outra, é a *menoridade* o que a sua poesia procura, o que ao mesmo tempo precede e interrompe o movimento dialéctico sem se opor a ele. Não há mapa, nem projecto; há, provavelmente um esboço de travessia (acção), mas há sobretudo demora, uma continuada aprendizagem da espera do que (ad)vem da própria esperança, uma aprendizagem que exige paciência, que exige “calma”.

Com a intransigência menor da criança que começa por dizer “não” enquanto aprende a reconhecer o que efectivamente a move, o poeta começa, como o “Billy the kid” do famoso poema de Ruy Belo, em “Vício de Matar”³¹, por resistir (isto é, por escrever) *sem saber* para onde há-de ir:

Para onde há-de ir billy the kid?

Billy não sabe para onde há-de ir. (Belo, 2000: 206).

Num certo sentido seria possível dizer que MAP entra na sua própria poesia *sem nome próprio*. A par dos nomes de família ou dos sobrenomes do autor – “Mota de Pina” –, “Billy the Kid” ocupa o lugar que cabe ao nome próprio do autor (Manuel). Não se trata tanto de fazer uma brincadeira com o nome de autor, como de um modo,

de que fala Octávio Paz, à qual por condição de época MAP também pertence, “foi uma geração que aceitou a marginalidade e fez dela a sua verdadeira pátria”, MAP mostra-nos que pertencer a uma geração não implica seguir um mesmo caminho, comum a todos. MAP assume (sobretudo nos seus primeiros livros) a condição do exilado, do forasteiro, o (pequeno) marginal, mas que não faz, todavia, da marginalidade a sua pátria. MAP é o poeta que quer sair da sua própria margem, que quer *entrar no poema*, regressar a casa: à “pátria pura”.

³¹ Todo o poema de Ruy Belo poderia ser lido como a biografia poética desse “Billy the Kid de Mota de Pina”, a cuja “vida aventureira e obra” MAP atribui a primeira secção do seu primeiro livro.

paradoxal, de tomar a sério a questão do nome próprio e da assinatura. O nome próprio, diz Derrida, “é aquilo que, numa língua, não faz parte dela, portanto é o intraduzível. Tomar a sério os nomes próprios significa assumir o encargo do mais antigo lugar de resistência contra a autoridade da tradução”. (Derrida, 2006: 88).

Enquanto não coincidir com o nome próprio que é o seu, MAP resiste sob nome alheio, sob citação, na margem (à margem) todavia da submissão a qualquer conformidade ou identificação imposta.

Por isso, a sensação que os poemas de MAP nos deixam (sobretudo na primeira metade da obra) é a de uma experiência de perdição ou desorientação, própria daquele que caminha, como nos versos atribuídos a L. von Maaske, em epígrafe ao “Primeiro Poema”, “Sem horizonte ou lua, sem vento / nem bandeira” (TP: 231). Sem projecto a cumprir, nem plano de futuro a executar, no risco e na liberdade de acolher o que o acolher.

As primeiras aprendizagens do literário em MAP são feitas com e pela citação aprendendo com o que não lhe pertence (isto é, lendo) a reconhecer (configurar) o que é seu. MAP aprende, lendo, a deslocar-se, a inventar (decobrir) a órbita do seu próprio *corpus* poético, traçando, por linhas de fuga, a trajectória em que se move a sua obra.

2. Tardio ou Contemporâneo?

Ninguém se sabe atrasado senão quando descobre a Realidade.
A Realidade somos nós. Nem mais nem menos.

Almada Negreiros

Há na poesia de MAP, muitos têm sido os críticos a salientá-lo³², uma manifesta consciência do *tardio*, que aflora repetidamente à superfície dos textos.

A *condição tardia*, em MAP, mais do que uma temática geral passível de ser avaliada e ajuizada *de fora*, é uma experiência (uma situação) de escrita. Nesse sentido, o tardio, em MAP, não é uma mera noção temporal, inscrita numa linearidade cronológica preestabelecida que faz distar o princípio do fim, determinando o meio a partir do qual o tardio não será senão o que está próximo do termo. Começar a publicação de uma obra poética por um poema como “Os Tempos Não”, é bem um modo de dizer “Calma”, refreando cómodas identificações apressadas e constrangedores pré-juízos. São, aliás, bem expressivos os modos como a poesia de MAP parodia as pretensões dos que, por se considerarem detentores de um lugar exterior àquilo de que falam, se julgam capazes de demarcar fins e princípios na história dos textos literários.

A poesia de MAP não é imune às sombrias preocupações que inquietam tempo histórico que é o seu, o que não quer dizer que se deixe cegar pelo pessimismo que as determina e condiciona. Eis talvez o sentido da passagem tendencialmente paródica, sobretudo no primeiro livro de MAP, pelo tema da “morte da literatura”. No entanto – e este é um dado significativo – esta passagem é feita por intermédio de uma “segunda pessoa”, ou seja, de uma personagem literária que em *ANFNPM* recebe o nome de

³² Abro uma nota para registar o interessante conjunto de perguntas que, a propósito do título do primeiro livro de MAP, Américo Diogo e Osvaldo Silvestre colocaram a MAP relativamente a esta temática do tardio: “É o poeta que é tardio (em relação aos seus mestres modernos: Pound, etc.)? É a poesia que já não tem apetência de canto? É a revolução que vem fora de tempo?” (DVA, 2007: 12). Importa, por agora, reter o sentido destas perguntas que receberão, no decorrer da leitura que apresento, uma orientação particular.

“Clóvis da Silva”, personagem que se liga parodicamente a uma explicitação poética do tema dos princípios e dos fins da literatura.

Clóvis, o poeta que quer “enterrar” ou “emperrar” a “littratura” – “A littratura morreu. Eu e Flávio lhe faremos o emprerro” (*TP*: 31) – pode dar-se a ler como emblema dessa espécie de “ideólogos dos fins”, menos preocupados em fazer um diagnóstico reflectido e atento das situações do que em propor-lhes uma apressada solução final. Reduzido às suas justas proporções, Clóvis da Silva acaba, afinal, por morrer da “mais pequena e ordeira morte possível”, antes de ver cumprido o seu grande projecto literário.

Desta hipótese de leitura deriva uma outra, que o próprio autor não invalida, que será a de ler nas figuras de Clóvis da Silva e do seu companheiro Flávio dos Prazeres um emblema das desmesuradas ambições que movem os grandes projectistas dos “fins e dos princípios” que ocupam, na história da literatura moderna, o lugar das vanguardas literárias ou culturais³³. A este propósito, numa entrevista a Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre, MAP comenta:

Porque, repare-se, [Clóvis da Silva] é alguém que, justamente, anuncia a morte da “littratura” (e o Littré é a metáfora aparente de uma literatura canónica), e se propõe enterrá-la, ou “emperrá-la”, com a colaboração de um outro que, sendo Flávio dos Prazeres, é também Plágio dos Fazeres... Alguém que, aliás, morrerá da mais banal e ordeira morte possível antes de levar a cabo o seu desmesurado e inútil propósito literário. Tão inútil e desmesurado como os de Breton ou de Tzara (e, sim, também o da chamada contracultura), que acabaram, de uma forma ou de outra, na omnívora barriga do Littré. (*DVA*: 21).

À poesia de MAP interessa, no entanto, muito menos a exposição da distância que separa a sua própria escrita dos projectos das vanguardas “littrárias”, que acabarão inevitavelmente, como o próprio autor salienta, “na omnívora barriga do Littré”³⁴, do

³³ Esta proposta de leitura é sugerida por Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre, na entrevista citada. (*Cf. DVA* 2007: 21).

³⁴ Esta “omnívora barriga” pode servir também de leitura aos primeiros dois versos do poema “Já não é possível”, salientando uma questão muito mais preocupante para a poesia de MAP, que não passa pela

que a consciência de não escapar, também ele, *hélas*, à força de atracção de tais propósitos que inevitavelmente o arrastam para a esfera dessa “omnívora barriga” que, rindo por último, o devora. É desta consciência que MAP fala, com mais inquietante seriedade, quando comenta, como leitor da obra que vai deixando escrita, a queda da sua própria poesia (sobretudo a dos seus primeiros livros) em alguns “propósitos desmesurados”, apesar da permanente consciência do despropósito e da inutilidade deles:

A poesia daquilo que classifica de minha “primeira fase” vive, com efeito (acho eu, que sou hoje apenas um leitor dela), de alguns propósitos desmesurados [...] e, simultaneamente, da consciência da inutilidade – e despropósito – deles. (*ibidem*).

Esta ambivalente relação com a escrita literária, enquanto consciência do que nela é desdobramento e desapropriação da vontade daquele que escreve, nunca abandona a poesia de MAP, sendo mesmo, aliás, um dos tópicos permanentes da sua aprendizagem do literário.

A invenção de personagens como Clóvis ou Slim da Silva (a mesmidade do apelido pode ser lida como registo do laço que os aproxima de uma linhagem comum) é um exemplo concreto (entre muitos outros) da relação que a poesia de MAP estabelece com a literatura como mecanismo automático e desapropriador.

É disso mesmo que nos damos conta quando, na entrevista citada, encontramos uma outra perspectiva de leitura da personagem Clóvis da Silva, mais produtiva para a aprendizagem do literário que nesta poesia se dá a pensar. Diz MAP:

Clóvis da Silva é alguém que eu (não tenho melhor palavra à mão do que “eu”) vejo escrever algumas coisas que escrevo. Não um heterónimo, talvez antes *um ortónimo da literatura ela-mesma* (isto é, da outra). (DVA: 2. Itálico meu.).

morte ou não da Literatura (do Littré), mas pela possibilidade de lhe escapar quando ela parece engolir tudo: “Já tudo é tudo. A perfeição dos / deuses digere o próprio estômago.” (TP: 12).

Ver Clóvis da Silva enquanto mera colagem à heteronímia pessoana³⁵ impede-nos de apreciar o modo divertido como algumas das questões que faziam a actualidade literária de uma época (não estritamente nacional, saliente-se) entram na poesia de MAP sob o olhar duplamente distanciado (diria dramatizado no irónico tom teatral com que para tais questões chega a criar personagens e circunstâncias) de um poeta que, embora se sinta desajustado face às apreensões estético-culturais e literárias que dominavam os anos em que teve início a publicação da sua obra, não tem, afinal, como escapar-lhes.

Impede-nos sobretudo de ver aquilo que nesta poesia constitui o traçado de uma linha de fuga à dupla alternativa de resposta aos tempos, que deixei atrás formulada. Em MAP não há a queda, nem numa visão cínica e fatalista do fenómeno literário, nem num olhar ingenuamente simplista desse mesmo fenómeno³⁶. E é

³⁵ Joaquim Manuel Magalhães será talvez um dos primeiros críticos a cobrir a escrita de MAP com a sombra de Fernando Pessoa sem desvendar em que moldes (ou sob que sombras) o faz. Relativamente a *Aquele que Quer Morrer* limita-se a rotulá-lo como “um exercício, infelizmente namorado de heteronímias” (Magalhães, 1981: 266). Seguindo, talvez, o raciocínio de Magalhães, Inês F. Santos toma a complexidade heteronímica pessoana como multiplicação de nomes de um sujeito disperso, justificando o aparecimento de Clóvis da Silva e de Slim da Silva – “uns quase-heterónimos” (Santos, 2004: 19) –, como exemplo dessa mesma “dispersão”, que não redundaria senão em “colagem” da suposta experiência pessoana. Faltaria, pelo menos, que a ensaísta explicitasse em que termos entende esse “quase” que afecta a heteronímia, fazendo-a, afinal, descoincidir com a de Pessoa, tornando, assim, a leitura mais prometedora.

³⁶ Não é tanto o facto de a poesia vir (ou não) a acabar que inquieta MAP e que o faz escrever para que, afinal, não acabe. Ainda que por intermédio de Clóvis da Silva – essa “segunda pessoa” literária que partilha com MAP a autoria dos poemas de *ANFNPM* –, não deixamos de encontrar neste primeiro livro de MAP uma interrogação, chamemos-lhe poético-existencial, inquietante: *o que faz a poesia por nós?* Um poema como “A poesia vai” é emblemático. O poema começa assim: “A poesia vai acabar, os poetas / vão ser colocados em lugares mais úteis. Por exemplo, observadores de pássaros / (enquanto os pássaros não / acabarem). [...]” (TP: 38). O eixo da inquietação deste poema não é o sucessivo acabamento dos “lugares” onde a poesia pode (ou não) acabar ou continuar, nem o sucessivo deslocamento do poeta para lugares cada vez mais distantes da cidade (como aconselharia Platão), mas a indagação extrema do próprio *fazer*, que o poeta dirige a si mesmo ou a um outro, do interior da própria cidade, numa “repartição pública”: “«Que fez algum / poeta por este senhor?»” (*Ibidem*). Esta pergunta é a interrogação mais aguda do sentido profundo da *paixão da literatura*. São os últimos versos que trazem ao poema o sentido bíblico da “paixão” (amor e sofrimento) que habita língua (ocidental que é a nossa): “Uma pergunta numa cabeça. / – Como uma coroa de espinhos” (*Ibidem*). O poema acaba, como afinal começa, com a ironia cara a MAP, um linha que desloca todo o dramatismo da cena para a perspectiva do observador, que se torna, assim, capaz de não a levar demasiadamente a sério: “Estão a ver onde é que o autor quer chegar?” (*Ibidem*). Mas isso mesmo não apaga nem atenua a aflição da pergunta e os seus efeitos: “E a pergunta / afligiu-me tanto por dentro e por / fora da cabeça que tive que voltar a ler / toda a poesia desde o princípio do mundo.” (*Ibidem*). Em MAP, as dúvidas, os medos, as suspeitas ou as inquietações não o levam jamais a decretar o fim ou a projectar um novo início para a indagação poética.

precisamente a inexistência de um olhar cínico ou ingénuo que fecha, a MAP, a hipótese de fuga pela alterização heteronímica à maneira pessoana. O caminho que Fernando Pessoa abriu, o próprio Pessoa fechou: era a sua *direcção única*, diria Almada Negreiros. O que não é o mesmo que dizer que não haja efeitos, na escrita de MAP, da força de atracção que a obra de Fernando Pessoa exerceu sobre toda a literatura, nomeadamente sobre a literatura portuguesa do século XX.

MAP nunca negou a presença de Pessoa na sua obra, afirmando mesmo, em entrevista a Osvaldo Silvestre e Lindeza Diogo, que escapar à sua influência seria uma “inacreditável infelicidade”: “Acho eu que só por inacreditável infelicidade é que algum poeta posterior não terá sido – por acção ou omissão, por aceitação ou por denegação, mais ansiosamente ou menos ansiosamente – influenciado por Pessoa.” (DVA: 16).³⁷

A presença do poeta da heteronímia não tem tido, no entanto, nos textos críticos sobre MAP, a produtividade desejável, limitando-se a ser, na maior parte dos casos, uma ilustração, com o nome de Fernando Pessoa, de marcas que são, afinal, comuns a todos os poetas modernos. É, uma vez mais, o próprio MAP quem o refere na mesma entrevista, comentando o facto nestes termos: “entre nós, Pessoa é, frequentemente, o nome que se atribui à modernidade (assim tem sucedido com a minha poesia, onde se tem identificado como ‘pessoana’ muita coisa, até a questão identitária, que é apenas moderna).” (*Idem*: 15, 16).

No ensaio “A intransigência do poeta”, que serve de prefácio à edição francesa *Quelque chose comme ça de la même substance* (colectânea de 1992 que reúne alguns poemas extraídos dos volumes dos livros publicados desde 1974 até *Nenhuma Palavra Nenhuma Lembrança*), Eduardo Prado Coelho não deixa de evocar essa indelével marca que a “presença imensa” de Fernando Pessoa deixou na literatura portuguesa, uma

MAP é o poeta do regresso, da releitura, da reaprendizagem no aprendido, do que ficou soterrado ou não foi jamais sequer notado *aí*, no que está sempre a passar e é desde sempre já passado, onde nunca se poderia esperar vir a encontrar o que *ficou aí* por vir. MAP é o poeta das grandes interrogações que partem, não das maiores evidências, mas das mais imperceptíveis coisas, como quem escava em busca do que ficou ignorado porque esquecido.

³⁷ Nesta mesma entrevista MAP salienta o modo como a leitura do ortónimo e de Alberto Caeiro o marcou profundamente e fá-lo em termos quase físicos ao dizer que “apanhou” alguma coisa daquela poesia “como se ‘apanha’ uma doença.” (DVA: 16). Este sentido da leitura como “contaminação”, afecção concreta do corpo que se altera pela sua própria vulnerabilidade ao que lhe é exterior e alheio é um dos efeitos da aprendizagem do literário que é a sua.

presença que, sublinha o ensaísta, “domina tanto aqueles que o prolongam como aqueles que o rejeitam com veemência.” (Coelho, 2002: 9). O poeta que fez da sua escrita um modo de relação com a multidão de “conhecidos inexistentes”³⁸ que o habitavam, acabando por fazer de si mesmo o mais famoso de todos os inexistentes conhecidos – o nome que assina uma literatura inteira –, é já parte de todos nós, é impossível não dialogar com ele. E MAP, como tão acertadamente intui Eduardo Prado Coelho, será “talvez entre os autores contemporâneos um daqueles que mais reescrevem Pessoa” (Ibidem). Mas este regresso a Pessoa não é um voltar a Pessoa, é antes a expressão da inevitabilidade de um (re)encontro (a múltiplas linhas) com Fernando Pessoa na escrita, como escrita. Pessoa é um “lugar” de passagem obrigatória. É desse inevitável encontro que a reescrita emerge, não como um prolongamento, nem como uma recusa, mas como um caminho paralelo, isto é, a par: o de MAP.

Quando MAP afirma que Clóvis da Silva é fruto do desdobramento de si que ocorre na própria escrita – “Clóvis da Silva é alguém que eu [...] vejo escrever algumas coisas que escrevo”³⁹ – não é de divisão, de fragmentação ou de multiplicação de eus que fala. MAP fala de e da “literatura”. Com Fernando Pessoa, contra Fernando Pessoa, MAP afirma-se outro relativamente a esse outro – à literatura –, ao seu inexorável poder de alterização. MAP não vê Clóvis da Silva como um heterónimo, um “outro” de si mesmo que, à maneira pessoana, equivaleria a um desdobramento em outros “eus” semelhantes entre si (e em face de si mesmo) na sua essência (verbal, ficcional), mas como um outro efectivamente dissemelhante, um “outro” que não mantém com o “eu” (e também não tenho melhor palavra à mão do que “eu”) uma relação interpessoal e intersubjectiva como a que se estabelece entre dois seres de natureza equivalente.

Clóvis da Silva é uma das figurações desse “outro” que, por definição, se distingue do “eu” (não tenho melhor palavra à mão) que o estranha, que lhe é estranho.

³⁸ É na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro sobre a Génese dos Heterónimos que Fernando Pessoa, a propósito da sua “tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação”, usa a expressão “conhecido inexistente” para referir o encontro, ainda inicial e imaturo, com a sua própria despersonalização: “Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou antes, o meu primeiro *conhecido inexistente* – um certo Chevalier de Pas” (Pessoa, 1935. Itálico meu).

³⁹ Esta leitura seria, só por si, argumento suficiente para justificar a divisão em duas partes – duas pessoas – do seu primeiro livro, que se poderia ter chamado “duas biografias”, como o refere o autor nas “Notas” do seu segundo livro, *AQQM* (TP: 98), acentuando ainda mais a duplicação já patente na separação estrutural da obra.

Clóvis da Silva, e é MAP quem assim o lê, é, volto a sublinhá-lo, um “ortónimo da literatura ela-mesma, (isto é da outra)”. Esta separação no seio da própria noção de literatura – entre uma literatura “ela mesma” (a ortónima) e uma outra – “isto”, o que é sem nome – tem repercussões teóricas inapagáveis em toda a aprendizagem do literário que é a de MAP.⁴⁰

A Literatura (a ortónima) não é o comprometimento ético e poético de MAP. Não é para “criar uma literatura” que é tarde na sua poesia, é talvez um pouco tarde, sim, para “descriar” o modo de pensar imageticamente o mundo que com a “literatura” aprendemos a construir. Não há, na poesia de MAP um projecto de “criação literária” assente numa noção de “criação” como “origem” ou “génese”; haverá, quando muito, um sonho desejante de inverter o curso da operação discursiva, fazendo-o advir, não de uma origem, mas de um fim, operação que não é movida ou mobilizada por um projecto de edificação ou construção, mas orientada por um processo de desconstrução contínua das imagens fixadas numa memória totalizante: “Oh, juntar os pedaços de todos os livros / e desimaginar o mundo, descriá-lo” (*TP*: 307). Um “sonho” que não chega nunca a ter a materialidade de um projecto, que é apenas desejo, força desejante que instaura um combate menor, guerrilha contra as forças do instituído sem lhes pretender definir ou determinar alternativas.

Eis a razão por que ler em MAP um “poeta tardio” (expressão, a seu modo cómica) é um gesto que não pode ser praticado com excessiva ligeireza.

Encontramos, é certo, no início da sua obra inúmeras manifestações da consciência de um acabamento sem remissão. Atravessarei esses lugares nos próximos capítulos; é na expressão do esgotamento que advém a linha de fuga ao próprio esgotamento de um discurso que fechado em si mesmo. Num certo sentido, como ficou dito nos capítulos anteriores, não deixa de ser possível ler a experiência da travessia inicial da obra de MAP como um relato ou um testemunho poético do crepúsculo dos próprios poderes da negação e da ultrapassagem, que culminou no ocaso da moderna “tradição de ruptura”, como a descreve historicamente Octávio Paz:

⁴⁰ O deíctico “Isto” será, provavelmente, o núcleo axial da problemática da interrogação do literário que domina o segundo livro de MAP: “(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto)” (*TP*: 71).

Hoje somos testemunhas de uma outra mutação: a arte moderna começa a perder os seus poderes de negação. Desde há anos, as suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimónia. A negação deixou de ser criadora. Não digo que vivemos o fim da arte: vivemos o fim *da ideia de arte moderna* (Paz, 1987: 211).

A mobilização do progresso para um futuro perfectível perdeu há muito o seu carácter de evidência. Uma dúvida generalizada ensombra o presente em que todos os fins se anunciam: fim de uma certa concepção da história como processo linear progressivo dotado de uma racionalidade imanente, fim das grandes narrativas, fim da arte, fim da cultura, fim do homem, fim da literatura...

Reconverter o pensamento poético de MAP a uma mera ilustração de um estado de desencanto, social e artístico, historicizável (cuja complexidade ultrapassa em muito a mera datação circunstancial como nos mostram filósofos como Jean François Lyotard), é amputá-la do que nela é, ainda e desde sempre já, aprendizagem do incerto da modernidade, do imprevisível, do incalculável, do novo (e não da novidade). É, sobretudo, desviar o olhar do que na obra de MAP é resistência a deixar-se devorar pelas sombrias luzes do desânimo e do desencanto que são, afinal, a perpetuação das forças (cada vez mais túbias) da negação moderna. Obstinar-se na procura de um nome, de uma catalogação (fundada na noção de superação) para o nosso tempo, é uma vez mais deixar-se devorar pelo persistente processo de reciclagem da história como narrativa de negações sucessivas, orientadas (ainda) pela ideia axial de ultrapassagem e progresso.

Neste tempo em que tudo conflui, talvez a subtração dos nomes comece por ser uma exigência inicial àquele que se quer contemporâneo do seu próprio tempo.

Voltemos ao ensaio de Eduardo Prado Coelho. A intransigência de MAP consiste precisamente em não se deixar cegar pela desmesura do excesso de focos de luz que encandeiam os homens do seu tempo. MAP pertence à família dos poetas que “subtraem” (enlèvent), os que fazem seu o ofício dos que “retiram, diminuem, eliminam,

na convicção de que há sempre qualquer coisa de excesso, de abuso, de intruso, de inútil” (Coelho, 2002: 8). MAP é um poeta que olha para o escuro do seu tempo. E o seu tempo não é o do vazio, mas o do excesso.⁴¹

No ensaio *O que é o Contemporâneo* Giorgio Agamben adverte:

Só pode dizer-se contemporâneo aquele que não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue aprender nelas a parte da sombra, a sua sombria intimidade. (Agamben, 2008: 21).

Logo a seguir, o filósofo italiano pergunta: “Por que razão deveria interessar-nos o facto de se conseguir aperceber as trevas que emanam da época?” (*Idem*: 22).

O ocaso dos grandes ideais poéticos modernos pode afectar os olhos do homem tanto como as efervescentes luzes da sua aurora. Não é olhando para trás que MAP olha o seu próprio tempo (tempo “tardio”, nessa perspectiva, relativamente à alvorada dos ideais em que se fundou), mas *de frente*; só assim enfrenta as suas dúvidas, os seus medos, as inquietações que ensombram a época que é também a sua. Este gesto, sem deixar de ser retrospectivo, serve, não para se desviar do que vê, mas para poder melhor observar o escuro que assim se dá a ver, aprendizagem de retro projecção capaz de mostrar o que ficou por ver, o que ainda vem vindo a caminho. É contemporâneo aquele que aprende, a cada vez, aqui e agora, a deixar-se interpelar e guiar pelo “escuro”⁴² que lhe concerne, nesse sentido metafórico que G. Agamben expõe assim:

O escuro seria outra coisa que não uma experiência anónima e por definição impenetrável, qualquer coisa que não se dirige a nós e que, por isso mesmo, não nos

⁴¹ Recordemos o que nos diz Eduardo Lourenço: “A essência da cultura moderna, daquilo a que chamamos com fervor e orgulho a Modernidade, não reside, como habitualmente se diz, na ausência de religião, de metafísica, de ética ou de estética. A era do vazio é um fantasma. Pelo contrário, o que caracteriza a modernidade é um excesso de tudo” (Lourenço, 2004: 16).

⁴² Tomo a palavra francesa “l’obscurité” (que traduz por sua vez “l’oscurità” do original italiano de G. Agamben) no sentido que tem a palavra “escuro” na poesia de MAP, apontando para algo não apenas *obsuro* mas também desconhecido. “O escuro” dá título a um dos textos em prosa, do livro de 1999, *Nenhuma Palavra E Nenhuma Lembrança* (Cf. TP: 259).

concerne? Pelo contrário, o contemporâneo é aquele que se apercebe do escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e que não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que todas as luzes, se volta directa e singularmente para ele. Contemporâneo é aquele que recebe em plena face o feixe de trevas que provém do seu tempo. (*Idem*: 22).

A aprendizagem do literário é uma aprendizagem do *escuro*, um modo de responder à solicitação do desconhecido, às solicitações do desconhecimento.

Há, nos primeiros livros de MAP, como veremos nos próximos capítulos, um manifesto “combate, no seio da literatura, com e contra a literatura” (*Cf.* Lourenço, 2012) do seu século, contra a “Literatura”, afinal, a outra, a ortónima. Todavia, e como afinal o próprio poeta advertiu em correspondência pessoal⁴³, só por “preguiça” nos podemos conformar com uma leitura que veja, nas primeira obras de MAP, uma “contestação” da literatura, sem retirar ilações e consequências do que Eduardo Lourenço define, mais acertadamente, como “combate”. No seu ensaio “Manuel António Pina – A ascese do Eu”, que dedica à obra poética de MAP, Eduardo Lourenço diz: “[...] da sua [da poesia de MAP] temática original faz parte um paradoxal combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura, como palavra que não só canta e transfigura a realidade mas, por assim dizer, a cria.” (Lourenço, 2010: 8).

O “combate” de que os primeiros livros são expressão trava-se menos *contra* a literatura do que contra uma certa ideia de literatura convertida em história crítica (revolucionária, linear e cronológica) de si mesma, isto. Contra o tempo solidificado em narrativa – a poesia tornada prosa (relato vertiginoso das suas próprias negações e substituições progressistas) – aquilo com que MAP se confronta efectivamente é com a consciência de uma perda que contaminou toda a experiência do literário (ou do literário como experiência).

⁴³ Num mail a Almeida Faria, dado a conhecer postumamente, MAP diz: “Se te disse que, até *Farewell happy fields*, a minha poesia contestava a literatura, ou a possibilidade da literatura, foi por preguiça: essa tem sido a repetida interpretação de várias pessoas (Américo Lindeza Diogo, Osvaldo Silvestre, Luís Miguel Queirós...) que escreveram sobre ela e acho que me conformei com essa interpretação porque, a partir de *Farewell happy fields*, me parece que deixei de facto de me interrogar sobre a «literatura» com a mesma insistência com que o fazia dantes, passando, como dizer?, a escrever com maior espontaneidade e sem, ao mesmo tempo, estar permanentemente a questionar-me que raio de coisa é escrever (literatura, ou lá o que é).” (*JL*, novembro, 2012: 9).

Não se trata, por conseguinte, de um *combate contra a literatura*, mas de uma disjunção provocada por uma falta – “faltas-me tu poesia cheia de truques” (TP: 13) – naquilo a que chamamos, perdendo-o com esse nome, Literatura.

A aprendizagem revolucionária que é a da poesia de MAP tem o “cosmos” como referência. O espaço literário de MAP é o do universo em expansão. A metáfora, vou buscá-la ainda a G. Agamben:

No universo em expansão, as galáxias mais remotas afastam-se de nós a uma velocidade tão grande, que a sua luz não nos consegue alcançar. Aquilo que vemos como o escuro do céu é esta luz que viaja na nossa direcção a toda a velocidade mas que, apesar disso, não consegue alcançar-nos, porque as galáxias de que provém se afastam a uma velocidade superior à da luz.

Vemos no escuro do presente esta luz que procura alcançar-nos e não pode fazê-lo, eis o que é sermos contemporâneos. Por isso os contemporâneos são raros. É também por isso que sermos contemporâneos é, acima de tudo, uma questão de coragem: porque isso significa sermos capazes não apenas de fixar o olhar no escuro da época, mas também de ver nessa escuridão uma luz que, dirigida na nossa direcção, se afasta infinitamente. Ou ainda: sermos pontuais a um encontro marcado ao qual não podemos senão faltar. (*Idem*: 23-24).

A experiência do tardio, em MAP, é a experiência do poeta que aprende a pensar a sua própria época sem desviar, nem da luz nem do escuro, o seu olhar. O que importa são as perguntas que daí advém: foi o poeta que chegou tarde e já não há tempo para começar nem acabar nada? Ou o poeta chega tardiamente a *alguma coisa* que já começou há muito e tem por isso de voltar a aprender tudo, porque, entretanto, alguma coisa *ficou* esquecida? Ou, será este o tempo em que o poeta, abandonando todos os de racionalização temporal, é solicitado a traçar uma linha de fuga? Onde não há tempo nem lugar, é sempre “agora”, a cada vez “agora”, desde já, pela primeira e última vez.

Este “agora” onde nunca se está já, é também o *sem aonde* que ainda não chegou – um lugar estrito de uma visão sem sujeito – um “nenhum sítio” onde tudo o que acabou vem ainda a caminho para poder começar. Este presente não se alcança,

não se projecta ou calcula, só se pode aguardar a sua chegada, guardando-se nela, com os olhos fixos no escuro.

A experiência do tardio, em MAP, expressa assim, simultaneamente, uma aprendizagem do tempo e os diferentes modos como, na sua poesia, a experiência da passagem e da memória se vão ensaiando. E quando falo em aprendizagem do tempo, como quando falo em aprendizagem do literário, falo dessa particular espécie de aprendizagem do “escuro” que habita o tempo (a linguagem é o tempo), falo de uma aprendizagem do que só a morte pode ensinar ao poeta: ser, no poema (o único “lugar”), contemporâneo da sua própria morte, aprender a ser pontual a esse encontro marcado ao qual só se pode faltar.

Retomo o ensaio de Agamben:

Compreendam bem que o encontro marcado que está em jogo na contemporaneidade não tem lugar apenas no tempo cronológico: ele é, no tempo cronológico, algo que o trabalha do interior e o transforma. E essa urgência é a inactualidade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo sob a forma de um “cedo demais” que é, também, um “tarde demais”, de um “já” que é também um “ainda não”. E reconhecer ao mesmo tempo nas trevas do presente a luz que, sem jamais poder alcançar-nos, está perpetuamente em viagem em direcção a nós. (*Idem*: 25-26).

Começar tarde, em MAP, é apenas um modo de começar um pouco mais longe desse ponto de encontro que no seu poema “Desta Maneira Falou Ulisses” é evocado assim: “Aí, no fundo da morte, se celebram / as chamadas núpcias literárias, o encontro do / escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.” (*TP*: 23). A poesia de MAP é a história de um regresso no cosmos desmedido da memória e da experiência dela. É preciso atravessar tudo até reencontrar a direcção que é a nossa, até chegar a nós, ao real habitável, até chegar a casa.

O poeta é aquele que não teme caminhar no escuro, que o evoca e tenta aprender a escutá-lo, que responde à irresponsável exigência de aprender a viver, escrevendo:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, apercebendo o escuro do presente, apreende a inacessível luz; é também aquele que, pela divisão e pela interpolação do tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com outros tempos, de ler a história de um modo inédito, de a «citar» em função de uma necessidade que não deve absolutamente nada à sua arbitrariedade, mas provém de uma exigência à qual ele não pode não responder. (*Idem*: 39).

MAP não hesita em nomear, citando-as, dando-lhes voz, as potências impessoais da linguagem que enfrenta e combate a partir do momento em que elege a linguagem como destino vital e na medida em que só toma consciência desse fim através do combate.⁴⁴

Depois da do tempo, a aprendizagem da citação é a segunda lição a que MAP se submete, interrogando a escrita, como quem começa por perguntar: quem (ou o quê) escreve o que me escreve quando escrevo? Eis um modo inaugural de se dar a ler.

⁴⁴ Diz Jacques Derrida numa entrevista a Jean Birnbaum, publicada em Portugal sob o título *Aprender Finalmente a Viver*: “Aprender a viver é amadurecer, e também educar: ensinar ao outro e sobretudo a si mesmo” (Derrida, 2005: 23). Decorre daqui a interrogação mais difícil que o filósofo coloca a si mesmo e ao outro: “a viver, poderá isso *aprender-se*? Ensinar-se? Poder-se-á aprender, por disciplina ou por ensinamento, por experiência ou por experimentação, a *aceitar* melhor, a *afirmar* a vida?” (*Ibidem*) Ao longo de todo o seu livro, *Espectros de Marx*, acrescenta Derrida, ressoa esta inquietude da herança e da morte. (*Idem*, 23, 24). Esta inquietude – da herança e da morte – ressoa também ao longo de toda a poesia de MAP. Há na poesia que é a de MAP a ressonância poética de uma inquietação que, sublinha Derrida, interpela todos os homens: “Como responderás tu, finalmente pela tua vida e pelo teu nome?” (*Ibidem*). Uma interrogação que é simultaneamente poética, universal e ética; infinitamente singular.

3. A Revolução

O cosmos é tudo o que existe, existiu ou existirá.

Carl Sagan

Tudo é encontro no Universo, bom ou mau encontro.

Gilles Deleuze

A resposta é esta: incapazes ou não, estamos em via única, como os astros.

Almada Negreiros

Regresso ao ensaio “A intransigência do poeta”, de Eduardo Prado Coelho, para me demorar um pouco mais agora na distinção que o ensaísta propõe entre duas famílias de poetas: os que “acrescentam” e os que “subtraem”.

Sem sentir necessidade de evocar a noção deleuziana de “literatura menor”⁴⁵, Eduardo Prado Coelho distingue a poesia de MAP no contexto da literatura portuguesa como uma poesia que pertence ao “grupo menor” daqueles poetas para quem escrever poesia é, sobretudo, responder a uma questão “ética” (*Ibidem*).

Comecemos pelo *grupo menor*. Diz Deleuze:

A literatura menor qualifica apenas o uso ou a função de uma língua. O primeiro contra-senso a evitar é precisamente o de minoria. A minoria não é definida pelo número mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. (Deleuze, 2003: 15).

⁴⁵ Sublinho o que diz Deleuze: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” (Deleuze, 2003: 38).

A atenção às epígrafes dos primeiros livros de MAP bastaria para defender que é no sentido de algumas palavras-chave que se operam deslocamentos que impedem a escrita de se harmonizar com algumas das linhas mestras da retórica moderna, cujo predomínio ainda se fazia sentir na crítica portuguesa dos anos em que esses primeiros livros se publicaram.

Na segunda secção de *ANFNPM*, sob o título “Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que Acabou ainda nem Começou” (*TP*: 15), encontramos três epígrafes que parecem seleccionadas para traçar o esboço de uma poética, que é também uma ética da escrita (um compromisso individual que advém de um comprometimento com o outro).

A primeira epígrafe.

Na primeira epígrafe, recolhida de um dicionário⁴⁶, encontramos uma definição pouco usual, quando é de literatura que se fala, da palavra “revolução”:

Diz-se Revolução
o Movimento de um Corpo que,
Descrevendo uma curva fechada,
passa sucessivamente pelos
mesmos Lugares. (*TP*: 15).

A questão da revolução poética, ou da revolução como questão poética, ou ainda a questão da poesia como revolução são questões, intrínseca ou tacitamente, ligadas ao tempo histórico e ao espaço literário moderno que é o seu, e a que a poesia de MAP não deixa de dar resposta.

⁴⁶ É MAP que, a abrir o texto que intitulou “Poesia e Revolução”, refere que terá sido num dicionário que recolheu o texto desta epígrafe: “Uma das secções do meu primeiro livro de poesia abre com a epígrafe seguinte, recolhida, mais maiúscula, menos maiúscula, já não me lembro de que dicionário [...]”. (MAP 2012: 139).

A época moderna, é sabido, converteu a ideia de *revolução*, enquanto *ruptura*, no seu mito axial, mobilizador por excelência⁴⁷; o afastamento do sentido anterior, menor, reiterativo e permanente, do movimento revolucionário, levou a um excesso de interrupções, de expectativas e de exaltações que só a ilusão de “novidade” – “Make it new” – suportava.

Com a “convicção de que há sempre qualquer coisa de excesso, de abuso, de intruso, de inútil” (Coelho, 2002: 8) na manutenção da novidade como quebra de vínculos com o que a antecede, é precisamente na ideia de “revolução”, como palavra maior na axiomática moderna, que MAP procede a esse tipo de *subtracção* de que fala Eduardo Prado Coelho no ensaio acima citado.

Trazer para epígrafe de uma secção de um livro de poesia o sentido astronómico de “revolução” implica, só por si, um pensamento do tempo que envolve uma intransigente suspeita relativamente à própria operação semântica sem a qual, diz Octávio Paz, a noção de *modernidade* não se poderia ter instituído historicamente nos termos em que o fez:

A idade moderna concebe-se a si mesma como revolucionária. É-o de várias maneiras. A primeira e a mais óbvia é de ordem semântica: a modernidade começa por mudar o sentido da palavra revolução. À significação original – movimento circular («giro») dos mundos e dos astros – justapõe-se outra, que é agora a mais frequente: ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma nova ordem [...]. A volta dos astros era uma espécie de manifestação visível do tempo circular; na sua nova acepção a palavra revolução tornou-se a expressão mais perfeita e consumada do tempo sucessivo, linear e irreversível. (Paz, 1987: 53).

Ao reactualizar, na epígrafe do seu primeiro livro de poemas, o sentido da palavra “revolução” como descrição do movimento continuado e sucessivo da passagem dos corpos pelos mesmos lugares, MAP subtrai-se à acepção moderna de “revolução”

⁴⁷ A modernidade, relembra Octávio Paz, quis romper o vínculo da poesia ao mito unindo-a a um outro mito: o da revolução como ruptura, novidade e progresso. Esta ideia proclamou o fim da intemporalidade dos mitos e converteu-se, afinal, no mito central da modernidade. (Cf. Paz, 1987: 53).

como acção mobilizada por uma ideia teleológica de futuro projectável e perfectível. Esta “subtracção” não equivale, porém, a uma *saída* da órbita revolucionária, é antes um reposicionamento, um desvio de perspectiva, um modo mais antigo de olhar o movimento por que é agenciado.

A questão, sublinha ainda Octávio Paz, é que “a palavra «revolução» nunca se converteu inteiramente à moderna vontade humana e guardou sempre em si o desajuste que impede a inteira justaposição do novo sentido histórico do termo à história que quer então modelar.” (Paz, 1987: 60).

MAP não se limita a ignorar o sentido revolucionário moderno substituindo-o pelo sentido anterior da palavra revolução, MAP põe em crise, estranhando-o, o sentido maior da palavra “revolução”, revolvendo-a, fazendo-a girar sobre si mesma, desconstruindo-a de modo a que fique à vista a sua face esquecida. O que há de mais significativo neste gesto é precisamente a reiteração e a persistência da palavra “revolução”, como se não fosse possível à poesia, que é a de MAP, encontrar um lugar exterior ao movimento revolucionário a que não se escapa. Na impossibilidade de “sair”, importa pelo menos libertar a palavra “revolução” de um sentido fixo: o que acontece, acontece em devir, em movimento, desconstruindo-se. Nada fixa ou determina o acontecimento revolucionário que se expressa em múltiplas direções, irredutíveis a qualquer sentido pleno.⁴⁸

Implicitamente estratégica (operação tácita em qualquer jogo), a palavra *revolução* nomeia um movimento a cada vez – aqui e agora – examinado pelo e no próprio jogo de linguagem em que é posta em acto. Ainda quando esse movimento parece operar como que no avesso de qualquer ideal de “avant-garde”, é de movimento (acção) e de observação descritiva (reflexão) que se fala quando se fala de revolução em MAP.

⁴⁸ Diz Octávio Paz no mesmo ensaio supracitado: “a Revolução é um acto eminentemente histórico e, não obstante, é um ato negador da história: o tempo novo que instaura é uma reinstauração do tempo original. Filha da história e da razão, a revolução é filha do tempo linear, sucessivo e irrepitível; filha do mito, a Revolução é um momento do tempo cíclico, como o girar dos astros e a ronda das estações. A natureza da Revolução é dual mas nós não podemos pensá-la senão separando os seus elementos e descartando o mítico como um corpo estranho... e não podemos vivê-la senão enlaçando-os. Pensamo-la como um fenómeno que responde às previsões da razão; vivemo-la como um mistério. *Neste enigma reside o segredo do seu fascínio.* (Paz, 1990: 60. Itálico meu).

Assumir-se sob a égide da *revolução*, não como acção mobilizadora de uma vontade própria, inscrita num tempo irreversível, linear e progressista, mas como passagem sucessiva de um corpo pelos mesmos lugares, é sujeitar-se a forças irreduzíveis ao sentido de qualquer acção própria. O termo *revolução*, ao mesmo tempo que descreve o movimento agenciador, descreve também a *passividade* dos corpos que se submetem às leis e às forças exteriores que os põem em circulação. Somos assim obrigados a desviar o olhar da histriónica luz do avanço e da ultrapassagem como marca da sucessão dos acontecimentos no tempo, para olhar para o lado obscurecido dessa outra temporalidade: a das transformações do corpo passivo, afectado pela sua própria duração, pelo movimento de passagem sucessiva pelos mesmos lugares, pelo deslocamento, pelo devir. Acontecimento sempre *menor* no imemorial de uma revolução interminável. Nem processos de superação optimista, nem confianças vanguardistas ou revivalistas sobrevivem a um deslocamento deste tipo, que de imediato põe em crise a distinção entre começos e fins, pontos de partida e de chegada, o novo e o ultrapassado. É à própria mobilização para a ruptura como inovação (“destruição criadora”), que tem no *Make it new* poundiano simultaneamente a sua bandeira e o seu horizonte, que MAP se subtrai. É já sua a perspectiva desenganada (como vimos no primeiro capítulo) face à desmesura das bélicas movimentações e mobilizações revolucionárias em direcção a um futuro heterotópico.

A metáfora da *revolução* em MAP funciona, por conseguinte, como *figura*⁴⁹ da passagem do campo do que é sem medida (incomensurável, in verbal) para o espaço literário que tem na linguagem (na língua) a sua matéria e a sua forma. Emblema da própria poética (*poesis*) de MAP, a revolução como movimento cíclico dos astros aponta

⁴⁹ Uma figura não é uma imagem. A propósito de *O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol, Silvina Rodrigues Lopes explica o que faz diferir a “figura” da “imagem”, registando a dimensão de inacabamento e intotalidade que conferem à “figura” a sua “força de metamorfose”: “Uma figura tem algo a ver com uma imagem, mas distingue-se dela radicalmente. A imagem possui com o objecto de que é imagem uma relação que faz dela uma totalidade – a imagem é “imagem de”. A figura é um todo múltiplo que não é “figura de”, nem se desdobra numa soma de “figura de x” mais “figura de y”, mais etc.. Nós reconhecemos nela múltiplas semelhanças, mas nem há nela uma semelhança que prevaleça nem as semelhanças se fixam (naquilo que seria um híbrido, ainda uma imagem). São os vazios da figura que lhe conferem um dinamismo infinito, isto é, uma força de metamorfose.” (Lopes, 2003: 211).

alegoricamente para o movimento de *rotação dos signos*⁵⁰. É da linguagem, e de todos os mundos que, de diferentes modos, por ela e com ela são feitos, que se fala quando se fala de “revolução”.

Não será, certamente ou estritamente, na primeira das três epígrafes da segunda secção de *ANFNPM* que encontro matéria para defender que, em MAP, a “Revolução” descreve não só o movimento geral dos corpos (sob as força que actuam no mundo exterior), mas também o movimento singular do corpo poético no incomensurável cosmos da linguagem⁵¹. Toda a obra de MAP, como o irei tentando argumentar, é um modo de relação (relação amorosa e apaixonada, como veremos),⁵² com a linguagem e com o que, na palavra, é sucessão temporal (discurso) e interrupção do fluxo (silêncio). A linguagem traça simultaneamente o curso⁵³ do dizer e a margem ou o limite de silêncio (a morte) que o modela ou esculpe: “não há silêncio senão escrito.” (Blanchot, 1980:19).

Para MAP, a proximidade entre poesia e *revolução* devém já de um modo de pensar o próprio movimento poético como intransigente resistência às chamadas revoluções da literatura (isto é, à história da literatura moderna). Talvez me fosse mais difícil argumentar esta aproximação entre “revolução” e “resistência à revolução” sem o, já citado, ensaio de MAP que se intitula precisamente “Poesia e Revolução” (MAP, 2012).

⁵⁰ *Os Signos em Rotação* é o título de um dos mais famosos ensaios de Octávio Paz. Publicado pela primeira vez como “epílogo” da sua obra *O Arco e a Lira* (1964), foi depois reeditado autonomamente em 1965 (Buenos Aires, Sur).

⁵¹ Carl Sagan, e por isso o citei em epígrafe, descreve o “Cosmos” como “tudo o que existe, existiu ou existirá” (Sagan, 1993:18).

⁵² Uma das grandes questões da poesia de MAP, como procurarei mostrar ao longo deste estudo, é a da relação do escritor (quem?) com a linguagem, com a palavra e com a ausência dela (o silêncio ou a poesia). Em MAP é de uma *relação de amor* (e muitas vezes de paixão) pela palavra que se trata, uma relação que, e recorro aos termos de Octávio Paz, “combina os sentimentos mais raros e os mais comuns: o amor, a amizade, a veneração, a camaradagem, a liberdade, o jogo, a constância, o artesanato. A palavra é a amante e o amigo do poeta, o seu pai e a sua mãe, o seu deus e o seu diabo, o seu martelo e a sua almofada. Também é o seu inimigo: o seu espelho.” (Paz, 1985: 229).

⁵³ Curso, do latim “*cursum*», do verbo *currere*”, significa etimologicamente “caminho, trajecto”, de onde também a derivada “percurso”.

Neste texto, publicado já postumamente, MAP regressa, mais de trinta anos depois, à definição de *revolução*⁵⁴ que escolheu como a primeira das três epígrafes da segunda secção do seu primeiro livro de poemas, para, relacionando directamente poesia e movimento revolucionário, dar forma de pergunta à inquietação que nunca deixou de afectar a sua poesia:

Porque parece a poesia tão avessa a revoluções, «descrevendo uma curva [mais ou menos] fechada» que «passa sucessivamente pelos / mesmos Lugares (poéticos)»? Porque regressa sempre a poesia a Homero, a Dante, a Camões? À rima e à métrica depois do «vers libre» [...] Às mesmas formas e aos mesmos processos, como se a poesia fosse uma espécie de língua universal, adquirida como todas as línguas e mutante como todas as línguas? (MAP 2012: 139).

Interrogar nestes termos a resistência da poesia à *revolução* enquanto interrupção, ruptura, inovação ou desvio é já um modo de expressar a consciência (ou a aprendizagem) de que a poesia vive daquilo – e naquilo – mesmo que intenta revolucioná-la. E é, ao mesmo tempo, um outro ponto de vista sobre a *relação* entre a poesia e a sua resistência à história (enquanto consciência crítica de si mesma). Uma poesia que se inscreve sob a égide da Revolução é uma poesia que sabe que não há fuga para um *lugar exterior* à órbita que o próprio movimento dos corpos descreve: não há antes, nem há depois, não há fora, como não há dentro, o que há é linguagem e com ela

⁵⁴ Imediatamente a seguir à descrição de “revolução” como passagem sucessiva de um corpo pelos mesmos lugares, MAP afirma mostrando como o sentido do uso do termo vai sendo feito, em devir: “Mais tarde descobri que Carlyle, na sua «História da Revolução Francesa», diz algo de sentido semelhante: «As revoluções são sonhadas por idealistas, realizadas por fanáticos mas quem delas se aproveita são sempre os oportunistas de todas as espécies».” (MAP, 2012: 139). Não há inocência nesta aproximação entre o sentido da revolução como passagem sucessiva pelos mesmos lugares e o sentido dessa outra revolução a que a própria Revolução Francesa conferiu o seu sentido moderno; há sim consciência de que “qualquer coisa de excesso, de abuso, de intruso, de inútil” habita, desde a aurora dos tempos modernos, o ideal histórico revolucionário que fez da revolução uma acção conjunta de ruptura do instituído. É a memória moderna da palavra “revolução”, celebrada como inovação e ultrapassagem, que é posta em causa para que se torne novamente possível falar de uma outra revolução mais discreta, mais profunda, mais autêntica e anónima. MAP convoca Carlyle ao seu discurso para iluminar as sombras das ideologias revolucionárias a que não conseguimos hoje, deste “aqui” a partir do qual as olhamos no tempo, manter-nos cegos: “As revoluções são sonhadas por idealistas, realizadas por fanáticos mas quem delas se aproveita são sempre os oportunistas de todas as espécies.” Não há nada de revolucionário na palavra revolução.

há *escrita*: o traçado do *movimento* (o rasto) de um corpo na sua passagem sucessiva pelos mesmos lugares.⁵⁵

Mas é necessário aprender *a entrar no movimento* para o poder habitar, tornando-o habitável (humano), nem que isso implique reaprender a sair do que se tem por instituído, garantido, seguro, e que já não é senão conformismo, submissão e inércia. *É preciso começar por sair de casa.*

Indubitavelmente moderna, no sentido em que a interrogação do seu próprio fazer, do seu modo de “ser moderna” (e neste sentido do seu modo próprio de ser “revolucionária”), não deixa de fazer parte das suas preocupações, a poesia de MAP é, simultaneamente uma poesia anti-moderna. Ser anti-moderno, não é, e sublinho-o uma vez mais, reconvertível em ser “pós-moderno”⁵⁶; ser “anti-moderno” é, afinal, o modo mesmo de ser ainda mais profundamente moderno – *é ser crítico*, e a crítica é, para os poetas modernos, desde o início como se sabe, uma questão poética, tanto quanto é uma questão ética e, enquanto tal, política.⁵⁷

⁵⁵ Inscrição no imemorial de uma interminável repetição. O *espaço* de todos os trânsitos e mutações (rotação, translação, linearidade, verticalidade ou horizontalidade, todos os sentidos do movimento são possíveis e coetâneos). Um sentido cósmico, por conseguinte, e não utópico. O corpo move-se, revolve-se, revolta-se, mas não é o centro do movimento, o eixo da sua própria acção. Da ronda do corpo que “passa sucessivamente pelos mesmos Lugares” resta o movimento de passagem pelos lugares – a travessia, continuidade sem tempo, atópica como tal.

⁵⁶ O sentido do “pós” em “pós-moderno” radica na estrita dependência da noção de posteridade que implica “superação”, “ultrapassagem” do imediatamente anterior. MAP, sobretudo nos seus primeiros livros, é claramente um poeta moderno: um poeta crítico; um poeta que interroga, opondo-se à axiomática dominante, a sua própria modernidade, isto é que habita a modernidade: “A oposição à modernidade opera dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno; e mais: é uma das maneiras de a realizar.” (Paz, 1987: 210).

⁵⁷ Sobre esta relação da poesia com a política diz MAP: “O homem é, diz-se, um animal político. E, convocando Santa Szymborska, «a época é política./ Todas as coisas – minhas, tuas nossas, / coisas de cada dia, de cada noite / são coisas políticas. / Queiras ou não queiras, / os teus genes têm um passado político. / o que dizes tem ressonância, / o que calas tem peso / de uma forma ou outra – político. / Mesmo caminhando contra o vento / dás passos políticos / sobre solo político. / Poemas apolíticos também são políticos [...]” (MAP, 2012: 140).

A segunda epígrafe.

A segunda das três epígrafes de “Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que Acabou ainda nem Começou” é uma inscrição curta e escrita numa língua estrangeira à língua portuguesa que é a de MAP:

Drop Out!

TIM LEARY (TP: 15).

A expressão “Drop Out” é a citação de uma conhecida “palavra de ordem” e é, simultaneamente, manifestação de um ponto de vista crítico sobre o movimento de que faz parte, resistindo-lhe: “Drop Out” é expressão do que, na revolução geral dos corpos, é emergência da anomalia, inscrição da resistência à inércia: solicitação de um empenhamento e de uma saída.⁵⁸ Mas saída *de quê?* Por onde, ou para onde, ou, mais inquietantemente, saída *de quem?*

Do ponto de vista da leitura, a famosa frase de Timothy Leary funciona, no quadro geral das epígrafes do primeiro livro de MAP, como consciência do desacerto – da *crise* (momento ou situação que solicita revisão, reflexão e decisão) – que exige comprometimento activo com uma escolha: implicação de um acto de liberdade. Não é propriamente de um “poder” mobilizador que se trata, mas de uma força de resposta e reacção a todo e qualquer poder totalizador, cosmológico, logocêntrico, solicitação de uma linha de fuga que reperspectiva. Não há, em MAP, uma única palavra que não coabite com as suas próprias ruínas referenciais. A “revolução” que descreve o movimento dos astros não é um arquétipo do movimento dos corpos poéticos: é o movimento de desconstrução de todos os arquétipos. Também no “Drop Out” é relativizado o poder de fuga para que incita.

⁵⁸ No ensaio “Nascer da memória”, publicado, em 2005, no livro *A Anomalia Poética*, Silvina Rodrigues Lopes dá-nos a pensar a necessidade desse comprometimento individual, insubstituível: “Da convicção de que não há nenhuma essência (natural) do humano, de que o que o determina é o seu agir, sempre local, circunstancial, decorre que nenhum mecanismo se pode substituir ao empenhamento de cada um, à sua maneira de ser autónomo num sistema de relações de que cria a necessidade.” (Lopes, 2005: 252).

Regressando ao ensaio “Poesia e Revolução”, verificamos que MAP não deixa de afirmar, não sem alguma ironia, que não há “nenhum jovem poeta que, assumida ou secretamente, não sonhe revolucionar a poesia.” (*Ibidem*). Como qualquer jovem poeta, MAP atravessa esse sonho por onde passam todos os sonhadores modernos. Os seus primeiros livros vão sendo, por isso mesmo, entre muitas outras coisas, uma aprendizagem da própria matéria metafórica de que os seus sonhos são feitos, das suas muitas vezes desmesuradas (as mais das vezes assumidamente inúteis) paixões e ambições. A poesia de MAP (sobretudo na sua fase, digamos, inicial) não é imune à mitologia moderna a que resiste e, sobretudo, à “paixão crítica” que a alimenta, negando-a, desacertando-a, mudando-a, deixando-se mudar com ela.

Enquanto operação crítica, o “Drop Out” é ao mesmo tempo um modo de actuação espectacular (isto é, bem perceptível) e minucioso; circula em todos os planos do texto poético de MAP, desde os títulos dos seus livros às citações, explícitas ou mascaradas, que atravessam ou enquadram os versos e os livros, passando obviamente pelos próprios poemas e os seus muito específicos (e recorrentes) jogos e invenções ou reinvenções de linguagem.

Arnaldo Saraiva não deixou de frisar (e volto ao seu ensaio “O espelho hesitante”) a importância desses efeitos interruptivos, produzidos pela escrita de MAP sobre “a língua, a gramática, a sintaxe, cuja propriedade ou consistência é posta em causa, cuja lógica ou mecânica é subvertida por formulações paradoxais, por regências ou usos anómalos, por cisões ou perturbações entre o sujeito e o predicado” (Saraiva, 1993: 15). Nada disto é contestável enquanto traço da poética em sentido estrito e da poética em sentido geral da obra de MAP. E tudo isto afecta aquilo que representa, ou seja, tudo isto afecta e constitui aquilo de que falam os textos assinados por MAP.⁵⁹

“Drop Out!” dá-se, assim, também a escutar como expressão do impulso de negação que inflama a paixão crítica que afecta os poetas modernos, mesmo os mais desiludidos ou desencantados. Todavia, em MAP, o “Drop Out!” como solicitação ou

⁵⁹ Uma parte da recepção crítica desses textos tem-se caracterizado, porém, por querer impor-lhes esquemas discursivos e conceptuais relativamente aos quais se pode dizer que MAP inventou linhas de fuga contínuas e decisivas – como afinal se pode dizer da sua escrita “para crianças” que é a invenção contínua de linhas de fuga –Drop Out! – à codificação da criança operada pelas formas instituídas da chamada “literatura infantil”.

impulso de descontinuidade, de interrupção e de mudança, não mobiliza uma acção geral, plural, não proclama a conquista de um lugar heterotópico, nem a inovação como finalidade; ao contrário, ou simplesmente no avesso disso, é afirmação de uma tomada de posição individual, um compromisso e uma responsabilização ética com as forças que sustentam o movimento revolucionário dos corpos.

Só o movimento circular, do que não começa nem acaba em si, permite que, no deslocamento do que assim se perpetua, se opere o “Drop out!”, a *particular interrupção* que desacerta o *continuum* topológico, a repetição do mesmo. É na órbita revolucionária da linguagem (memória ininterrupta, excessiva, anónima, incomensurável) que o “Drop Out!” se dá a ler como a intercisão do inesperado, espaçamento que se abre como acidente, *anomalía*, o *acontecimento* da própria revolução. É uma operação dinâmica por excelência, expressão reactiva e revitalizadora, mas sem idealizações, sem fanatismos, sem oportunismos. É uma inscrição curta, breve, *menor*.

Aprender a (re)entrar na lógica profunda do movimento revolucionário do que é, afinal, intrinsecamente *avesso a revoluções*: eis uma das aprendizagens inaugurais do literário em MAP.

Eis talvez também uma razão para que, nesta poesia, a relação com a “literatura” – a “Literatura” como o ortónimo (nome próprio) de um *acontecimento não nomeável* – “Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto” (TP: 71) – seja inseparável do que nela é relação do poeta consigo mesmo, isto é, com a sua *temporalidade breve* – interrogação ética, no sentido em que escrever é reflectir sobre a própria conduta (passagem, travessia) individual nesse espaço maior que é o da literatura.

Não são por isso as mudanças concretas, historicizáveis – os desvios ou as rupturas, as novidades e as inovações – o que interessa à poesia de MAP.⁶⁰ O que

⁶⁰ O próprio poeta avalia nestes termos o alcance de tais ações: “Nos melhores dos casos, as revoluções saldaram-se (e já não é pouca coisa) na invenção de um processo verdadeiramente novo, aprofundado depois, com maior ou menor sucesso, pelos poetas seguintes. Ezra Pound coloca os «inventores» no topo da sua controversa hierarquia dos poetas, classificando logo a seguir os «mestres», poetas que se serviram dos processos inventados pelos «inventores» melhor do que eles próprios o puderam fazer.” (MAP, 2012: 139). Como para Octávio Paz, também para MAP, as “mudanças artísticas não têm em si mesmas nem valor nem significação; a ideia de mudança é que tem valor e significação. Outra vez: não por si mesma, mas como agente ou inspiradora das criações modernas.” (Paz, 1976: 134).

realmente o inquieta é a *duração*. A aprendizagem do literário em MAP é *uma aprendizagem da passagem*, das forças que concorrem com o corpo que passa, uma *aprendizagem das mediações e dos atritos*.

Por isso, a poesia de MAP é uma poesia que tem na alegoria o seu modo de expressão privilegiado.⁶¹ Precisamente porque irreduzível a uma circularidade absoluta (perfeita) do signo, tanto quanto à conclusão em si mesmo, o discurso alegórico é, ele mesmo expressão (exposição performativa, performance) da iterabilidade do signo, da impermanência e da indecidibilidade do sentido de todo o discurso.

O nó mais denso do que se dá a pensar na intersecção do “Drop out!” será talvez o modo como enlaça, ao mesmo tempo que interrompe, as duas descrições de movimento explícitas nas epígrafes que o antecedem e precedem. Se o “Drop out!” pressupõe a emergência de uma interrupção no prolongamento e na persistência monológica da circulação, no previsível ou calculável, solicita, no que pressupõe, a abertura da consciência ao aleatório e à alteridade do incalculável. O “Drop Out!” prediz o momento da *decisão*, a responsabilização singular, uma ruptura com o saber e o sabido, com o comum e com o em comum, ao mesmo tempo que destabiliza o lugar da acção, da iniciativa própria; não é uma técnica, nem um método, é uma disponibilidade e uma aceitação para a abertura ao não institucionalizável, ao devir, o que (ad)vém na relação. Não se trata de um cálculo (ainda que não se deixe de calcular), nem de uma decisão activa no sentido providencial do termo, como tomada de posição individual e provocatória, mas de uma *decisão* que é, num certo sentido, uma *decisão de passividade*, isto é, um *decidir sujeitar-se* – abrindo-se-lhe, acolhendo-o – ao incalculável, ao imprevisível, ao *não saber* que o (co)move.

Em MAP, a *expansão da consciência* não é efeito de uma decisão que se toma, nem de um projecto ou de uma determinação que se assume, a consciência expande-se no contacto e na conexão (na entrega e na relação lúcida) com o imprevisto, na disponibilidade ao imponderável do acontecimento; a expansão da consciência advém na abertura, *no acolhimento do outro*. É preciso estar à altura do acontecimento, manter uma afinidade com a sua estranheza. Não podemos assumir a sua parte – a do Outro –

⁶¹ Dedicar-me-ei em altura oportuna à questão da alegoria em MAP.

apenas podemos estar preparados para o acolher na sua alteridade, dar-lhe lugar abrindo lugar à sua vinda.

Neste sentido, “Drop Out!” é expressão de resistência, intransigência e abertura, não para uma determinação (como acontece em Heidegger), mas para um indeterminado que se determinará, a cada vez, e desde sempre já, aqui e agora, pela primeira vez.

A terceira epígrafe.

A terceira epígrafe da primeira secção de poemas de *ANFNPM*, vinda de um poema de T.S. Eliot, traz-nos de volta ao movimento de retorno aos mesmos lugares, não já para reiterar a circularidade do movimento da passagem, mas para anunciar a chegada ao que só *nessa maneira* se d(ar)á a conhecer:

(...) *to arrive where we started*
And know the place for the first time.

T. S. Eliot (TP: 15.)

É difícil harmonizar este desejo com a retórica do “make it new” ou com qualquer outro programa mobilizador da poesia para os fins que ela deveria cumprir como realização do projecto que a época moderna definiu para si mesma. *Regressar ao mesmo lugar para o ver pela primeira vez* é improgramável.

Não é para a frente e para um futuro calculável, consequente e determinável, que MAP caminha ou fala – “É isto falar, caminhar?” (TP: 23) –, mas para a incerta possibilidade de vir a regressar ao imponderável lugar *por onde* começou. A desconstrução do movimento de regresso é evidente: não se regressa ao que foi, mas ao que está para vir, ao que *está* por vir. Em MAP, regressar é um modo de caminhar em direcção ao que, já tendo passado, está ainda para vir, ainda a passar, permanecendo desse sempre já *aí* onde nos (a)guarda. É de desconstrução o caminho do regresso a

casa em MAP. No avesso da construção ou da destruição que se lhe contrapõe, a desconstrução é uma maneira de agir (de falar, de pensar) por fora (marginalmente) dos limites das oposições; não intenta nem a edificação do novo, nem a recuperação do irrecuperável que se perdeu ou acabou, segue o traçado da perda, o registo imperceptível, é uma *atenção ao que escapa*.

O poema move-se na incerta temporalidade de um futuro anterior onde o que *ainda não começou, não terá certamente já sido acabado*. Aguarda. Eis o lugar – a casa – a que o poeta se destina, mesmo se sempre sob o risco de se distanciar cada vez mais: “Estou cada vez mais longe de qualquer coisa, /regressarei alguma vez/ a tudo o que há-de vir?” (TP: 87).

Na poesia de MAP, é este regresso a um por vir sempre adiado que dá origem a uma série de motivos e temas obsessivos que atravessam os vários fins, as várias mortes, a que circularmente regressam os seus poemas, estando afinal sempre a começar o movimento que põem em marcha. É fácil multiplicar exemplos desse reiterado recomeço daquele que sabe que nunca começa efectivamente, apenas regressa ao que está sempre a mudar: “Voltamos sempre ao princípio, estamos perdidos!” (TP: 21); “Está tudo a acabar e a começar [...]” (TP: 59); “Volto de novo ao princípio de tudo” (TP: 78); “Volto a casa/ ao princípio,/ provavelmente um pouco mais velho” (TP: 205), etc.. O mesmo mecanismo opera também nos títulos dos poemas: no segundo livro, de 1978, *AQQM*, na secção III, os dois primeiros poemas chamam-se, respetivamente, “Antes do princípio” (TP: 77) e “Volto de novo ao princípio” (TP: 78).

Este regresso continuado pode ser descrito como um dos traços que identificam a prática poética de MAP: o movimento circular de regresso ao princípio, por um lado, e o regresso que regressa a um ponto ainda sempre anterior ao princípio, por outro, numa espécie de revisão contínua do caminho que faz de cada recomeço um centro agenciador de uma nova aprendizagem dos mesmo lugares.

Na primeira metade da sua obra, MAP demora-se sobretudo num lugar (tópico) recorrente: a literatura que escreve e que, escrevendo-a, o escreve.

Como todos os poetas modernos (regressarei aqui na IV e última parte deste estudo), MAP não sabe como deixar de *querer saber o que faz* e por isso, ou para isso,

não sai do espaço literário da modernidade crítica (incansável gerador de princípios e fins em contínua revisão de si mesmo). A sua poesia não se define, todavia, pela instauração de um começo que corta com a anterioridade e se faz origem de si mesmo, é antes regida por uma imponderável e imprevisível relação entre forças com as quais, e contra as quais, é posta em movimento contínuo. Assim se aprende a sair, não da “literatura”, mas da consciência literária (subjectiva e intencional) do “Eu” que ela inventa. É preciso atravessar tudo para chegar a ver de novo o princípio do trajecto, ou nas palavras de Eliot:

(...) to arrive where we started
And know the place for the first time.
T. S. Eliot (*TP*: 15)

Esse caminho começa a fazer-se na distância, por palavras e memórias ainda excessivamente alheias, estrangeiras. É à *citação* afinal que regressamos. Demoro-me um pouco mais nesse lugar.

4. A Citação

As citações fazem-me mal aos nervos. Mas estamos imersos num mundo em que se cita sempre tudo, estamos afundados num permanente citar [...] que constitui o próprio mundo.

Thomas Bernhard

Um dos gestos mais frequentes, sobretudo nos primeiros livros de MAP, é a referência quase obsessiva a uma espécie de hiper-contexto, ou de hiper-textualidade activa, com (e contra) a qual o escritor aprende a passividade da condição que é a sua: “já li tudo, já fiz tudo [...]” (TP: 62).

Entre o humor e a inquietação, MAP vai deixando registadas, na própria estrutura dos seus livros, as marcas de uma consciência citacional singular que distingue, desde logo, os seus primeiros livros no quadro da poesia portuguesa sua contemporânea. *ANFNPM* (1974) fecha com uma breve nota humorística que aponta, desde logo, para a inescapabilidade da colaboração citacional que afecta todo o acto de escrita. Nela, o indiscernível colectivo de autores que a assina remete para um outro grupo de autores que com eles teria “colaborado”.⁶² *AQQM* (1978), por sua vez, termina com uma página inteira de notas identificativas de citações e alusões literárias (inter e intratextuais) dispersas pelos poemas que o compõem (Cf. TP: 98). Este gesto (auto)bibliográfico repete-se, ainda que num tom já diferente, em *Cuidados Intensivos* (1994) e *Nenhuma Palavra Nenhuma Lembrança* (1999). O processo, cada vez mais sóbrio, mais restrito, volta a ser repetido no livro *Os Livros* (2003) e em *CDC* (2011), o último de *Todas as Palavras* (Cf. Respectivamente: TP: 188; 276; 342 e 379).⁶³

⁶² É interessante atentar na heterogeneidade das “colaborações” mencionadas nessa nota: “Os autores, que recorreram frequentemente à duvidosa técnica do *collage*, assinalam a colaboração (citada e não citada) de Lewis Carroll, G. Apollinaire, Mallarmé, F. Pessoa, M. Cesariny, Raul de Carvalho, T.S. Eliot, M.M. de Andrade, Alexandre O’Neil, F. Lemos, E. Pound, The Beatles, A. De Quental, R. Rosselini, G. Vico, etc.” (TP: 54).

⁶³ Dizer que a citação é constitutiva deste universo poético não é simplesmente dizer que MAP é um escritor erudito, nem mesmo que MAP faz da literatura o seu “repertório” literário. Em MAP, citar é um gesto, imediatamente poético. Para além de fazer da literatura um tema da própria literatura, tal procedimento *mostra* ainda o modo como a (re)citação da literatura *para fazer* literatura é assumida como poética pessoal, inseparável da assinatura de MAP.

Na escrita poética de MAP, o mecanismo citacional começa por ser, mais do que uma manifesta evidência da tão famosa e profícua “intertextualidade”, a marca de uma hiperconsciente e intranquila hipertextualidade da experiência literária. Sinaliza, nesse sentido, um excesso e uma falta. Mesmo quando não cita de forma explícita, mesmo quando não alude, como tantas vezes faz, a outros textos, a escrita de MAP vê-se ou designa-se a si mesma como estando sempre num processo de citação indefinida e tende a chamar a esse processo “literatura”, como se a palavra designasse, por si mesma, um fenómeno impessoal e surpreendente, face ao qual aquele que escreve não tem como não se deixar *fascinar* pelo seu próprio feito, como lemos nestes versos do poema “Literatura”: “Literatura incrível esta / que a si própria se escreve” (TP: 24).⁶⁴

Este confronto com a “Literatura”, enquanto potência autónoma, maquínica⁶⁵ e auto-reprodutora não entra, porém, na poesia de MAP sem que, simultaneamente, deixe de ser dita a inquieta e inconformada consciência disso mesmo. É, pois, do inconformismo e da intransigência em se deixar (passivamente) escrever pela “literatura incrível” que a si própria se escreve, que devém a paradoxal condição que é a do poeta *nestes tempos*. MAP, procurarei argumentá-lo ao longo deste estudo, é o poeta a quem falta “lugar” na literatura que (o) escreve: “tempo não me falta, lugar sim” (TP: 18).⁶⁶ MAP é o poeta que escreve poemas *na falta da poesia*, mas abrindo vias nas palavras, linhas de fuga capazes de o orientar, de o conduzir, em direcção à falta que agencia o

⁶⁴ No seu livro *Los Hijos del Limo*, Octavio Paz fala de “fascinação” a propósito do impulso de atracção e repulsa que funda e divide o poeta moderno: no mesmo plano em que é atraído e fascinado – “Fascinar quer dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar; assim mesmo: enganar” (Paz, 1987: 65) – pelas construções da razão crítica, o poeta é impelido ao distanciamento que faz da própria paixão um objecto cindido, interrogado e perscrutado até aos limites da sua própria negação.

⁶⁵ Recorro à noção deleuziana de “máquina” que o filósofo distingue de “mecanismo” nestes termos: “Máquina, mecanismo, «maquínico»: não é nem mecânico, nem orgânico. A mecânica é um sistema de ligações em cadeia de termos dependentes. A máquina, pelo contrário, é um conjunto de «vizinhança» entre termos heterogéneos independentes (a vizinhança topológica é independente da distância ou da contiguidade).” (Deleuze, 2004: 127).

⁶⁶ É explícito, ao longo de *Todas as Palavras* um certo modo de estranhamento lírico, por vezes mesmo anti-lírico. Recordo, a título de exemplo a expressão que dá nome à segunda secção do livro *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, intitulada “Em prosa provavelmente”, ou estes versos do poema “Neste preciso tempo, neste preciso lugar”: “Todavia em vez de metafísica / ou de biologia / dá-me para a mais inespecífica / forma de melancolia: / poesia nem por isso lírica / nem por isso provavelmente poesia” (TP: 252); ou ainda o nome escolhido para o livro *Poesia, Saudade da Prosa: uma antologia pessoal de Manuel António Pina*. (2011).

seu desejo, destinando-se, por amor, a ela: “faltas-me tu poesia cheia de truques / Por isso te amo em prosa, eis / o lugar onde guardarei a vida e a morte.” (TP: 13). MAP é um poeta da era da Literatura. Na era da literatura calaram-se as vozes das potências irreais. A criatura tomou posse, pela palavra, da criação e reinventou o mundo todo, sobretudo os lugares de nascente. Mas as vozes que se calam abrem ouvidos a outras vozes na língua cuja gramática pertence ao homem.

Para perceber em que sentido uso a expressão “era da Literatura” será necessário aguardar pelo momento em que me detenho na leitura do poema “Desta Maneira Falou Ulisses” do primeiro livro de MAP.⁶⁷ Por ele passa uma das aprendizagens inaugurais de *Todas as Palavras*: a Literatura começa onde acaba (desaparece) a Poesia a que desde então se consagra e destina. Poesia é o *não-literário* da Literatura, a experiência de um silêncio. “Isto” a que chamamos, perdendo-o com esse nome, “Literatura” é a maneira mesma (a cada vez primeira e última) da relação possível, na língua, com a Poesia (a vida e a morte).⁶⁸

Em MAP, Literatura é, pois, o *nome possível* – somente aproximado, sempre incoincidente ou desajustado – de *uma relação com* o inaudito, com o “infalável” – “Sem antes, nem depois, nem agora / É o infalável que fala.” (TP: 231). Chama-se “Literatura” ao modo (uma forma) de reiteração, de (re)citação, desse imponderável encontro.

No seu ensaio “Manuel António Pina – A ascese do Eu”, anteriormente citado, Eduardo Lourenço fala de um “paradoxal combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura” (Lourenço, 2010: 8) que faz parte da temática original da poesia de MAP. Este efeito de duelo, ou de “combate”, advém precisamente do paradoxo que a própria *palavra* (acção verbal) instaura: a palavra é a única maneira de dizer o que não pode ser dito, o único modo de saber o que jamais é sabido.⁶⁹ A palavra é o simulacro do

⁶⁷ Demorar-me-ei na leitura deste poema no capítulo “Por Último, um princípio”, da IV Parte deste ensaio.

⁶⁸ A noção de *não literário* vou buscá-la ao ensaio *Infinito Singular* de Rui Magalhães (Cf. Magalhães, 2006). Não caberá, no âmbito deste estudo, o aprofundamento da questão do “não-literário” em MAP, na medida em que foi precisamente a aprendizagem do processo que o agencia – a pedagogia do literário – o tema que escolhi trabalhar aqui. Remetê-lo-ei, por conseguinte, para um estudo posterior, ainda que não deixe de o voltar a referir no decorrer do meu ensaio.

⁶⁹ Eis o que aprendemos, com o poeta ao longo de *Todas as Palavras*, uma aprendizagem que se vai tornando cada vez mais assertiva e convicta de si até ser expressamente enunciada, como no poema “XII

impossível, do que é sem modelo. É pela palavra que sabemos que não sabemos e que podemos saber o que não podemos saber de outro modo. *A palavra cria* – “Nada no poema é impossível e tudo é possível” (TP: 14). Mas, se é a palavra que cria esta “realidade”, como poderemos esquecer que sabemos que não sabemos? Como poderemos chegar a *não saber o que não sabemos*? Em MAP é muitas vezes a indecidibilidade paradoxal da enunciação que nos guia na aprendizagem poética – pedagogia aporética.

É precisamente o saber desse *poder de criação da palavra* (o poder criá-la por ser criado por ela), da palavra que “canta e transfigura a realidade” mesma que inventa (descobre e exhibe) o que obceca a escrita poética de MAP. Se MAP *sabe* que a palavra *cria realidade*, esse saber não esgota o que *não se sabe*, antes o acentua até à exasperação do *querer não saber*: “Como poderei não/ saber o que não sei?” (TP: 87).

A escolha da metáfora do “combate” para descrever a relação de MAP com a literatura que (o) escreve é pois coerente com aquilo que aprendemos com os seus poemas: trata-se de um combate *com e contra* a palavra: na língua onde se travam os maiores combates existenciais desde que a língua se tornou, e volto às palavras de Eduardo Lourenço, *o enigma dos enigmas*⁷⁰. Para MAP, como afinal para o filósofo de *O Canto do Signo*, não há lugar exterior à ficção (chamemos-lhe ainda “literatura”)⁷¹ que nos inventa, não há um exterior de onde seja possível *falar* de uma *realidade existencial* que lhe seja autónoma. Poeta e filósofo seriam unânimes na convicção de que *a literatura* é o nome possível da *relação com* a própria existência que inventa. Diz Eduardo Lourenço no prefácio do seu famoso ensaio supracitado:

[O caminho de casa]” que começa assim: “«As palavras fazem / sentido (o tempo que levei até descobrir isto!), / um sentido justo, / feito de mais palavras. [...]»” (TP: 205).

⁷⁰ O ensaio “Língua e Enigma”, de Eduardo Lourenço, começa assim: “O coração do enigma para cada povo é o da língua em que a sua leitura do mundo se manifesta como mistério ao mesmo tempo luminoso e obscuro. É na língua e na língua só que somos virtualmente imortais. Tudo se passa como se não pudéssemos ser sujeitos dela. Somos falados antes de a falar e falamos para nos falar. Sem começo nem fim.” (Lourenço, 2012: 9).

⁷¹ Explicita Eduardo Lourenço: “O que chamamos «literatura» não tem outra essência nem outra finalidade do que antepor entre nós e o chamado real, obstáculo ou ameaça, a teia sem começo nem fim da ficção, o único estratagema positivo que concebemos, que somos, para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria” (Lourenço, 1994: 12).

A literatura – a nossa própria existência como absoluta ficção – foi sempre um jogo, o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencer dentro da vida aquilo que no seu coração a esboroa: o tempo. A morte não é mais que tempo paradoxalmente solidificado. Contra ambos existe e resiste a singular e, no fundo, incompreensível actividade que chamamos, perdendo-a com esse nome, Literatura. (Lourenço, 1994: 11)

Com a palavra, inventámo-nos a ficção que nos inventa, fechámo-nos na nossa própria criação, divinizámo-nos: “Todas as coisas são perfeitas / de nós até ao infinito, somos pois divinos” (TP: 12).

As questões teóricas que inquietam Eduardo Lourenço (que se concentra sobretudo no âmbito da ficção em prosa) não diferem *substancialmente* das inquietações que se tornam manifestas ao longo da poesia de MAP. Move-os a ambos, filósofo e poeta, uma singular *paixão* pelo “signo” – pela “palavra-signo”⁷² –, eixo do movimento autorreflexivo do pensamento discursivo (revolucionário, reiterativo e circular) e espaço motriz de todas as paixões da literatura, das incomensuráveis potencialidades de encontro com o inesperado. É da história dessas paixões que, poeticamente, nos fala MAP. Não uso imprudentemente a palavra “história”, uso-a para apontar simultaneamente o que há, na poesia de MAP, de experiência (performativa) de um percurso existencial e o que há de “histórico” (constativo, factual) no relato, na narrativa, dessa travessia na língua.

A citação – e regresso ao ponto de partida do qual só aparentemente me desviei – é o modo (a maneira ou a forma) como a poesia de MAP torna manifesto o “combate” de que fala Eduardo Lourenço.

A poesia de MAP parece ter chegado, nestes tempos – que são os tempos dos seus poemas –, a uma espécie de esgotamento das forças que têm vindo a impulsionar, desde sempre, o *jogo* ficcional-existencial a que chamamos “Literatura”. A

⁷² “O signo”, diz Eduardo Lourenço, “diz menos e mais do que a palavra. Mais seria símbolo. Menos enigma. Só como signo-palavra, origem, substância e horizonte do texto, o signo canta. Assim subtrai a escrita à sua função referencial, ao seu papel codificado ou equivocamente aberto sobre sentidos que o signo fecha por excesso. A literatura é o canto reiterado e inesgotável da palavra-signo que tudo designa sem a si mesma se poder designar.” (Lourenço, 1994: 9).

pluritextualidade, da hipertextualidade dos textos é, paradoxalmente, o emblema desse esgotamento.

Em “Os tempos Não”, o poema que abre *ANFNPM*, são os próprios mortos que lamentam o silêncio, causado, não por carência, mas por excesso: “Fala-se de mais nestes tempos (inclusive cala-se).” (TP: 11). Um lamento que se prolonga no poema “Já não é possível”, cuja terceira quadra começa assim: “Já não é possível dizer mais nada” (TP: 12).

No entanto, em MAP, não ser possível “dizer mais nada” não equivale à possibilidade de fazer silêncio, na medida em que, e di-lo ainda o mesmo poema, “também não é possível ficar calado” (*ibidem*). É nesta dupla impossibilidade de falar e de ficar calado que o poeta encontra a única possibilidade de se manter em jogo, deixando-se (re)escrever pelo já escrito: “Literatura que faço, me fazes” (TP: 23). Louvor ou lamento? Eis o que se procura aprender.

Dizer que os inúmeros mecanismos de citação são constitutivos do universo poético de MAP não é simplesmente dizer o óbvio, exige-nos a calma e a demora necessárias para não deixar de ver o que nessa evidência nos olha e solicita. Exige o esforço da aprendizagem do que de imperceptível, porque singular, habita em cada lugar-comum.

Citando Broich e Calinescu, J.B. Martinho, no seu ensaio “Depois do Modernismo, o quê?”, aponta a intertextualidade como um dos traços dominantes da poesia portuguesa dos últimos decênios: “Tem-se visto na intertextualidade a imagem de marca da literatura contemporânea (cf. Broich: 249), e tem-se mesmo falado dela em termos de uma estética «citacionista» (cf. Calinescu, 1987: 285).” (Martinho, 2013).⁷³

Muito mais do que constatar a intertextualidade como característica poética geral, facilmente ilustrável, afinal, com o trabalho de inúmeros poetas contemporâneos, a J.B. Martinho interessa sobretudo interrogar “que finalidades ela serve enquanto expressão de um novo relacionamento com a tradição, com as tradições, mais próximas

⁷³ “Depois do modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa”, Revista SEMEAR 4. [Consultado a 18-03-2013].

Disponível em <URL: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_08.html>.

ou afastadas.” (*ibidem*). Enquanto expressão de uma outra forma de relação com a literatura.

Infelizmente, J.B. Martinho não terá sido sensível àquilo que nos poemas de MAP, era já (1974) sintoma manifesto, não do gesto de “superação” que o ensaísta reconhece nos poetas da década 80 e 90, mas do esgotamento da própria ânsia ou necessidade de superação.⁷⁴ MAP não precisou nunca de activar mecanismos de oposição, transgressão ou demarcação face ao que lhe era imediatamente anterior. Pelo contrário, MAP desloca-se, como os seus próprios versos dirão (mesmo que com o *mal estar* que um poema como “O último dos homens” não esconde), “às costas do melhor amigo” (TP: 61). É às costas de *vários amigos* (e até inimigos), os mesmos que ama e mata, como o Billy de Kid de Ruy Belo⁷⁵, que MAP atravessa a difícil primeira etapa do caminho com que todo o escritor se confronta sempre que escreve: aprender a relacionar-se com os outros e com a tradição, com a Literatura na literatura, ou, poderemos chamar-lhe, no caso poético de MAP, com a Biblioteca.⁷⁶

⁷⁴ Diz J.B. Martinho: “Se a ideia de geração, muito associada, como sabemos, à estética da mudança que caracteriza a modernidade, ainda é uma ideia mobilizadora para os que dão início ao processo de distanciamento do modernismo nos anos 70, movidos pela necessidade de se demarcarem das orientações neovanguardistas dominantes no decénio anterior, ela deixa nitidamente de o ser para os que vêm depois.” E prossegue: “Os poetas que se revelam nas décadas de 80 e 90 definem relativamente aos seus companheiros da década anterior o que, de acordo com a conhecida classificação de Ortega y Gasset, se poderia considerar uma “época cumulativa”, enquanto os poetas revelados nos anos 70, como vimos, pela sua vincada oposição ao neovanguardismo que imediatamente os precede, se identificariam antes com uma “época eliminatória e polémica” (*ibidem*). A leitura de J.B. Martinho (pelo seu carácter generalizante, próprio do discurso histórico-literário) levanta questões particulares que, por não serem do âmbito do estudo a que agora me dedico, não poderei desenvolver aqui. O que parece, todavia, singularizante na posição poética de MAP é uma espécie de desmobilização geral de todas as mobilizações geracionais relativamente à literatura, uma como que *suspensão* do seu próprio lugar de experiência e de observação: “Tenho a sensação de não estar onde não estou / de já se ter passado qualquer coisa que já se passou, / e de ter a sensação passada de sentir-me a não estar lá,/ suspenso sobre a Literatura.” (TP: 74).

⁷⁵ Uma vez mais o poema “Vício de matar”, de Ruy Belo, se revela esclarecedor desta espécie de condição, sem condição determinada, que é a do poeta que não sabe ao certo o que (ou quem) combate ou mata enquanto caminha sem saber que destino é o seu: “Billy não sabe para onde há-de ir/Persegue a morte na pessoa dos outros/quando era nele que ele a devia afinal perseguir//Mata inimigos e mata amigos/Viver é para ele matar/Procura um refúgio mas nunca sabe onde se há-de refugiar//Sabeis qual o seu maior inimigo? / É ele o seu maior inimigo /Matam-lhe a gente de quem ele gosta /e ele gosta de coisas simples/ como de ver ondular o trigo.” (Belo, 2000: 206).

⁷⁶ Esclareço, um pouco adiante, a razão por que procedo a um deslocamento da noção de “Literatura” a que MAP recorre para a noção de “Biblioteca” que tomo, borgesianamente (isto é, literariamente), como metáfora do universo literário (do pensamento verbal) em MAP. Jorge Luís Borges é, sem dúvida, um amigo próximo, às costas do qual MAP aprendeu a ver melhor as paisagens do mundo em que se move.

A MAP não interessa “superar” – esquecer os caminhos do passado – mas regressar por eles em busca do que terá ficado esquecido. É tanto um destino (uma condição) como uma escolha, uma destinação. A liberdade de um arbítrio, de uma decisão.

Eis por que qualquer leitura que tome a citação, em MAP, como mera questão retórica (que abrange tanto as questões da tradição e da influência, como as da intra- e intertextualidade) se torna de imediato pouco eficaz na resposta aos problemas que os seus poemas reiteradamente a seu respeito colocam. É mesmo possível arriscar dizer que todos os modos mais convencionais de conceber a noção abrangente de “citação” chocam, num momento ou noutro, com o que a escrita de MAP faz acontecer sempre que cita.

Em MAP, a citação não firma um pacto conubial, exhibe antes, e performativamente, uma *conexão nupcial* entre leitura e escritura: performance do *devir*.⁷⁷ Na alegoria do viajante que *perdeu o caminho de casa*, os devires, defendê-lo-ei ao longo deste estudo, “são geografia, são orientações, são direcções, entradas e saídas” (Deleuze, 2004: 12). Pelo meio passa a multiplicidade dos encontros, processos de solicitações mútuas. O indefinível processo citacional em MAP é, neste sentido, o traçado do devir de *Todas as Palavras*, o imperceptível trajecto geográfico, travessia de um corpo que, revolucionariamente, torna a passar pelos mesmos lugares, alheios e distantes, por onde tudo o que é visto o vê, por sua vez, também. Pedagogia do reconhecimento.

A referência expressa aos inúmeros mecanismos citacionais em MAP levanta, por isso, questões sobre a textualidade poética singularmente ricas e complexas, o que torna, de certo modo, pouco compreensível constatar que, não deixando a análise da citação de atravessar toda a fortuna crítica da obra deste poeta, se limite a ser nela, na

⁷⁷ Esclareço-me de novo com Deleuze: “Os devires não são fenómenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla-captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra-natura. As núpcias são o contrário de um casal” (Deleuze, 2004: 12). Nesse sentido, importa frisar que, e cito ainda Deleuze: “Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo [...]. Não há um termo de que se parta, nem ao qual se chegue. Também não há dois termos intermutáveis. A questão «o que tu devéns» é particularmente estúpida. Porque à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio.” (*Ibidem*).

maior parte dos casos, ou uma estéril enumeração de referências literárias e nomes de autores usados como mostra de erudição bibliográfica, ou o poucas vezes produtivo reconhecimento ou decifração de referências (supostamente) encriptadas. Para além disto, e de um modo geral (ainda que, saliento-o, com valiosas excepções), a citação é tomada como recurso a uma simplificada técnica de recorte e colagem, num entendimento pouco crítico da intertextualidade ou, no pior dos casos, como um uso discriminatório da erudição, um “pisar de olho” ao “leitor especializado”. Assim o entende, por exemplo, Casimiro de Brito quando sentencia: “O leitor, *sobretudo o especializado*, fica desde logo confrontado com a necessidade duma leitura intertextual” (Brito, 1980: 75; *italico meu*). Ou ainda Sara Silva, para quem o procedimento poético da citação em MAP é tomado numa perspectiva tão simplificada como a própria definição de citação que elege para o descrever, como neste caso: “[...] detecta-se, na globalidade da produção literária de MAP, uma tendência para a citação, para a introdução significativa de um «fragment emprunté à un texte source, fragment précis, localisable, mais d’ampleur très variable» (Samoyault, 2001: 45)” (Silva, 2006: 255). Este último exemplo dispensa demoras, de tal maneira deixa escapar o funcionamento do fenómeno da citação na obra de MAP. Já a posição de Casimiro de Brito, sobretudo pelo tom confiante e peremptório com que afirma o que afirma, mereceria que se perguntasse o que entenderá o crítico por “leitor especializado” e de que especifica “especialidade” fala, ou ainda, que factores demarcariam o limite de especialização que a obra de MAP exige ou, sobretudo, admite. A tentativa de dar resposta a qualquer destas perguntas seria um gesto capaz de nos desviar da análise generalizada ou generalista, como é a de Casimiro de Brito, que, formulada nesses termos, não tem qualquer valor de leitura. Acresce, porém, que a resposta a tais perguntas não poderia estar longe daquilo que levou a uma certa mistificação, muito comum, do *saber* e do *conhecimento* historicista como meio privilegiado de acesso ao texto literário, como se o próprio texto fosse um depósito estável de dados discerníveis e recuperáveis (por demarcação cronológica e proveniência genética), a partir dos quais se procedesse depois à determinação do sentido e do lugar da obra na história da literatura.

Entre os modos mais convencionais de entender a citação em MAP está, com efeito, o histórico-literário, através do qual se procura uma explicação de tipo geracional

ou epocal para o fenómeno ou conjunto de fenómenos textuais relacionados com a prática de citar. É assim, por exemplo, que, fundamentando-se nos pressupostos teóricos de Joaquim Manuel Magalhães, Inês F. Santos lê em MAP a citação (e demais técnicas nesta implicadas ou derivadas) como componente de uma poética de reacção ao exaustivo domínio das formas e dos valores literários modernistas, comum, afinal, aos escritores da mesma geração.⁷⁸ O recurso à tradição literária surge, pois, como mero modo de demarcação dos valores do novo e do original. Neste sentido, “a necessidade de «*repetição inventiva*»” que, citando Joaquim M. Magalhães, Inês Santos reconhece no uso da citação, converte-se num modo de contornar as dificuldades da “exaustão das formas literárias” e por isso se torna, sublinha-o, “origem de fortes diálogos intertextuais e de construções poéticas de cariz metalinguístico, girando em torno da própria ideia de poesia, da sua teoria e linguagem” (Santos, 2004: 20).

Tomar a citação em MAP como modo de *reacção* ao domínio das formas e dos valores modernistas é, não apenas amputar o âmbito de uma operação poética que não tem um sentido meramente reactivo e historicista, como é ainda, ou sobretudo, proceder a uma simplificação das relações manifestas que a poesia de MAP estabelece directamente com poetas designados como modernistas, nomeadamente, com T.S. Eliot.⁷⁹ A forma como a questão da citação é pensada na poesia de MAP não é uma “reacção” com vista à superação, mas um modo de se prolongar – modo de (de)morar, pela passagem sucessiva pelos mesmos lugares – por algumas das grandes questões abertas pelo modernismo, nomeadamente as da incerteza radical quanto à instância [enunciativa, inicial ou original] do “eu” entre as inumeráveis vozes textuais. Isso mesmo fica patente, por exemplo, no verso, que atrás citei incompleto: “Já li tudo, já fiz tudo (*quem?*).” (TP: 62. Itálico meu).

⁷⁸ É esta, aliás, uma das razões por que considero necessário proceder a uma demarcação crítica face à inclusão liminar da obra de MAP entre o grupo geracional de poetas que, supostamente, se comprometem com a dita “inflexão poética” proposta como tal por Joaquim Manuel Magalhães.

⁷⁹ Seria, no entanto, interessante explorar o sentido em que Inês F. Santos entende os “*fortes diálogos intertextuais*” que detecta na obra de MAP pondo-os em relação directa com a operação de “reacção” às formas e aos valores literários modernistas. A miopia ideológica provocada pela defesa dos valores de superação e ultrapassagem geracional impedem muitas vezes que seja vista a pertinência de interrogar as motivações mais fundas deste diálogo.

Afirmar, como o afirma Inês F. Santos, que os múltiplos mecanismos ou efeitos de citação se tornam “origem de fortes diálogos intertextuais e de construções poéticas de cariz metalinguístico, girando em torno da própria ideia de poesia, da sua teoria e linguagem” é (re)afirmar afinal que a poesia de MAP é uma poesia moderna. Inês F. Santos não faz mais do que sintetizar o que tem sido, desde os alvares do romantismo, com maior ou menor ênfase, o núcleo obsessivo das poéticas modernas que sustentam e prolongam o seu movimento “girando em torno da própria ideia de poesia, da sua teoria e linguagem”.

MAP não escapa às forças de interacção (atração e repulsa) modernas. Os seus primeiros livros giram, todavia, não tanto em torno da ideia de “poesia” (como se nos tornou mais familiar), mas em torno da noção de “Literatura”, porém, e ainda, da própria ideia de literatura, *da sua teoria e linguagem*.⁸⁰

A questão da citação, ou em termos gerais, das complexas relações da pluri-textualidade dos textos é uma das *paixões da literatura* em MAP. A perspectiva crítica contemporânea afastou-se há muito, é sabido, da análise textual fundada no estrito reconhecimento de fontes e influências citacionais. A este tratamento substitui-se, sobretudo depois dos estudos de Tynianov, Bakhtine e Kristeva, o estudo dos textos modelado pelas noções de intra- e intertextualidade que abarcam um vasto leque de relações discursivas capazes de criar (e)feitos vários como a paráfrase, a paródia, a carnavalização, a colagem, a estilização, a apropriação, etc.. Nada disto é estranho à poesia de MAP. Tais processos podem, é certo, ser agrupados sob a nomeação genérica de “repetições inventivas” (como propõe Joaquim M. Magalhães) na medida em que, neste quadro epistemológico, será provavelmente esta a expressão que melhor define essa espécie de relação ambígua com o passado e com a tradição que é conscientemente praticada por muitos poetas: por um lado, prolongamento e continuidade (repetições em homenagem), por outro, divisão e divergência, na medida

⁸⁰ Este desvio da ideia de “poesia” para a noção de “literatura” é muito mais significativo do que a uma primeira vista possa parecer e é meu propósito não esquecer a sua importância.

em que a noção de “invenções” desloca o repetido na direcção de uma diferença inovadora, todavia, e supostamente, progressiva e melhorada.⁸¹

É nesta linha de entendimento da citação como “*repetição inventiva*” que se inscreve a leitura que Manuel Frias Martins faz de *AQQM*, o segundo livro de MAP. Dando por adquirido que “estar artisticamente no nosso tempo é estar no epicentro de uma violenta crise estética” (Martins, 1983: 69), crise essa que implica, segundo o crítico, uma suspeição de tudo o que se recebeu do passado, recente ou remoto, uma das formas de experimentar essa mesma crise seria a daquela literatura que “procurando um sentido existencial-escritural não rejeita, em nome de qualquer disruptividade profética, a tradição literária que a antecede, mas antes a assume criadoramente.” (*Idem*: 70). M. Frias Martins não explicita o que entende por “sentido existencial-escritural”, desviando assim a sua leitura do que a poderia ter levado mais longe, optando antes por descrever o que está implicado na sua procura, ou seja, a maneira de assumir “criadoramente” a tradição que não se rejeita, abrindo um “espaço outro de assunção da crise contemporânea” (*ibidem*), espaço com o qual o crítico identifica a poesia de MAP. Tal identificação é, na íntegra, e afinal, uma interpretação dos processos de citação que se encontram no segundo livro de MAP. Diz o crítico: “tal como em Eliot, também em A.q.q.m. a citação (as notas indicam as fontes de segmentos culturais apreendidos pelo autor) surge como o elemento que possibilita a introdução no poema de um ponto de vista intelectual sem com isso eliminar a natureza poemática do próprio texto.” (*Idem*: 71). Esta oposição entre “ponto de vista intelectual” e “natureza poemática” assenta (e daí a importância da referência a Eliot) naquilo a que Frias Martins chama a “função erudita” da citação e destina-se a garantir a possibilidade de discernir perfeitamente no poema as “referências culturais” da “intenção criadora concebida pelo seu transmissor” (*idem*: 72). Trata-se, porém, de um esforço de racionalização teórica que arruína a leitura dos fenómenos de citação em *AQQM*,

⁸¹ Só esta noção progressista de “invenção” pode criar como que uma polaridade temporal capaz de historicizar a condição do poeta e de tecer uma distinção entre os poetas ditos originais (capazes de manifestações primeiras ou inovadoras) e os poetas considerados tardios ou subsidiários. Subtraindo o sentido progressista da “invenção” ou da “criação” tais valores perdem parte substancial do seu sentido. A MAP não interessa tanto *inventar* ou descobrir o novo, quanto o *ser inventado*, o ser des-coberto pelo Outro, pelas forças imponderáveis que o solicitam. Não é de uma acção intencionada que se trata, mas de um modo de dar resposta ao que não se sabe. A invenção está no esforço de perguntar como responder.

precisamente enquanto aprendizagem do literário.⁸² No segundo livro de MAP (como afinal em todos os demais), o trabalho da citação é irreduzível a uma operação de reprodução de elementos isoláveis, passíveis de serem descritos como uma “subestrutura interpolada” capaz, como sugere M. Frias Martins, de funcionar “como um estímulo, ou como a mola para uma nova construção intelectual” (*idem*: 73) na medida em que os textos são directamente apropriados pelo poema, como se o poema não pudesse senão citar, como se citar e ler fossem o que é próprio do poema enquanto experiência de leitura em acto, isto é, enquanto experiência de escrita.

Os textos, todos os textos que (per)fazem a Biblioteca, não são, para MAP, um pacífico lugar de arquivo de referências eruditas, cujo sentido seja tão estável como o lugar que um livro ocupa numa estante, não são sequer um abstracto “compêndio de imaginação” (como chama Nuno Júdice à relação que ele próprio estabelece com a experiência da literatura que é a sua) com o qual o poeta ou o escritor se relaciona conformada e pacificamente. A Biblioteca, em MAP, é um lugar tão estranho quanto familiar. É o universo que o poeta, na medida em que o habita *fazendo parte* dele, não pode deixar de amar, sem que por isso (ou talvez por isso mesmo) possa deixar de o interrogar, resistindo ou cedendo tanto às forças que são, por ele, sobre si exercidas, quanto às forças que, por sua vez, sobre ele exerce. A Biblioteca é o próprio universo em devir, a manifestação possível da imponderabilidade da relação com a literatura.

Aquando da publicação do livro *Nenhuma Palavra, Nenhuma Lembrança*, Eduardo Pitta aproveita a sua recensão para elaborar um balanço relativamente às obras anteriores de MAP. “*Nenhuma Palavra, Nenhuma Lembrança*” – refere o ensaísta – “permite-nos avaliar até que ponto declinou a mordacidade de Manuel António Pina” (Pitta, 2002a): 449) sem que com isso, adianta, “se apaguem os traços distintivos da sua poesia, a glosa paródica e a colagem citacional, onde aliás sempre coube muita gente.” (*Ibidem*). A “glosa paródica” e a “colagem citacional” de diversos nomes da literatura, a

⁸² Este ponto de vista deixa inclusivamente de fora a *tensão* causada pela própria impossibilidade de discernir essa diferença entre o que supostamente seria próprio e o que é alheio, exterior, bem como esse outro drama (que Pessoa tornou famoso) da impossibilidade de compatibilizar a dimensão intelectual da consciência do poeta com a dimensão não consciente (espontânea ou inocente) do acontecimento experiencial ou poético enquanto tal.

que MAP recorre com “desembaraço” (*ibidem*), surgem assim a Eduardo Pitta como os “traços distintivos” do poeta de *Todas as Palavras*, ou, nos termos do ensaísta, como uma questão de “estilo”, que é definido assim: “Estilo que aqui é a desenvolta colagem da tradição, no exacto lugar onde as palavras possam «estar / onde sempre estiveram: no apavorado lugar / onde sou o silêncio».” (*Idem*: 450).

Nesta definição de “estilo”, Eduardo Pitta salta da referência aos mecanismos de citação como “questão de estilo” (glosa paródica, colagem), para a “colagem da tradição” directamente nas palavras dos últimos versos do poema “*O resto é silêncio (que resto?)*” (*TP*: 275). Nenhuma leitura suporta saltos tão abruptos, no entanto, ou talvez por isso mesmo, torna-se ainda mais manifesto o problema que o impossibilita: de que modo compatibiliza Eduardo Pitta aquilo que chama “desenvoltura” da colagem citacional com a dúvida permanente, extenuante, dramática de que *tudo* – até a própria existência – é citação, memória, repetição, regresso de qualquer coisa já ouvida, já lida, já escrita, já feita? Este drama é manifesto ao longo de toda a poesia de MAP e não deixa de ser expresso, inclusivamente, nesse mesmo poema que Eduardo Pitta cita, um poema em que, transportando no título uma citação de Hamlet, o poeta se interroga assim: “Mas a casa/ a existência, não são coisas que li?” (*TP*: 275). Como é que este *desastre* da experiência existencial é convertível em “desenvolta colagem da tradição”?

Torna-se estéril afirmar que os versos que Eduardo Pitta cita serão, talvez, dos mais enigmáticos de toda a poesia de MAP, mas isso não nos impede, ou talvez antes mesmo nos exija, um esforço suplementar de interpretação desse tão paradoxal desejo de levar (ou de trazer de volta) as palavras até ao silêncio de que partem.

O que Eduardo Pitta deixa infelizmente por esclarecer é o paradoxo em que toca, e que é um dos pontos cruciais no entendimento que a poesia de MAP procura para si mesma: *como* é que a tradição (o passado, a memória, as palavras) *pode ser colada no exacto lugar* (isto é, coincidir sem falha) *onde* as palavras possam “estar / onde sempre

estiveram: no apavorado lugar / onde sou silêncio.”⁸³ Como esse *encontro*? Com que palavras, sem que palavras?⁸⁴

Chegar a um tal entendimento é, afinal, o móbil de toda a indagação poética de MAP, a grande razão que faz da sua poesia uma demorada aprendizagem dos caminhos por onde passa, dos percursos e das passagens capazes de o trazer *aí*: ao “encontro do escritor com o seu silêncio”, como é dito no poema, que mais uma vez não esconde dependências, “Desta maneira falou Ulisses” (TP: 23).

No entanto, a aproximação que Eduardo Pitta estabelece entre a tradição e o trabalho poético, entendido em termos de “colagem”, permite ir esboçando o caminho (como afinal nos ensinou Antoine Compagnon) que se perfaz na interdependência entre o acto de ler (como trabalho de corte) e o acto de escrever (como gesto de colagem).

“Cortar” como “colar” são, é sabido, exercícios que exigem precisão, experiência, treino da mão e um certo domínio no trabalho e na relação com o papel. Exigem aprendizagem. Falar nestes termos, é falar nos termos com que A. Compagnon nos fala do trabalho de citação, um modo particular de *pensar a escrita como citação*: leitura e escrita – reescrita e retorno.⁸⁵

Só a escrita (enquanto trabalho plural, partilhado, comum e, por isso, transmissível) pode ensinar o escritor que a pratica a aprender o que nessa prática plural e anónima há de singular (intransmissível) *relação com o papel*. É relacionando-se consigo mesmo – com o mistério da escrita que (o) escreve – que o escritor aprende o

⁸³ Em *Todas as Palavras* (2012), como já acontecera na *Poesia Reunida* (2001), MAP retira o artigo deste verso final.

⁸⁴ É precisamente nessa tensão-relação entre um “exacto lugar” – “o apavorado lugar / onde sou silêncio” (TP: 275) – e o sempre incerto, e sobretudo excessivamente falante, e sempre incoincidente, domínio da palavra partilhada, que radica o modo singular de a poesia de MAP se confrontar consigo mesma. MAP enfrenta a questão da linguagem literária (a insondável substância de que os seus poemas são feitos) fazendo dela um tema (um tópico, um lugar de indagação) da sua própria poesia.

⁸⁵ Para Antoine Compagnon, o trabalho da escrita é sempre o trabalho de uma reescrita: “toda a escrita é colagem e glosa, citação e comentário.” (Compagnon, 1979: 32). Sintetiza o ensaísta no capítulo que intitula “Reescrita” do seu célebre ensaio *A Segunda Mão ou o trabalho da citação*: “Escrever, na medida em que é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, ela junta o acto de leitura e o da escrita. Ler ou escrever é realizar um acto de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita; citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel [...] A substância da leitura (solicitação e excitação) é a citação; a substância da escrita (reescrita) é ainda citação. Toda a prática do texto é sempre citação, é por isso que não é possível nenhuma definição de citação” (*Ibid.* 34).

ofício que é seu, aprende a escutar entre as vozes que o chamam (“o apelo da escrita”), a reconhecer aquela que no sem fundo de todas as palavras em segredo (o) chama, a voz que responde pelo nome próprio poeta. Aprendizagem do silêncio da escuta, poderíamos chamar-lhe, trabalho demorado, cansativo, exaustivo que não se atravessa sem dramas, sem acidentes, sem inquietações ou suspeitas.

No ensaio que intitulou “A Memória do Sonho”, a propósito do livro *Os Livros*, Maria Alzira Seixo propõe-nos o entendimento da citação em MAP que mais se aproxima da hipótese pela qual prosseguirei. Diz Alzira Seixo:

Este livro [*Os Livros*] está carregado de literatura [...] de citações, intertextos, convocações, da consciência pesada de uma *segunda mão* (como lhe chamou Antoine Compagnon) a manobrar as palavras sem as quais não podemos, é certo, existir, nem sobretudo consagrar a existência através da escrita, mas que nos ensombram de dizeres anteriores, como que pressupondo que afinal, com elas, estamos a mais. (Seixo, 2004: 18, 19; itálicos no texto).

Esta leitura destaca-se entre os demais textos críticos citados pelo que acrescenta de significativo à própria *tensão poética* que a questão da citação activa, tornando-a manifesta, na poesia de MAP. Alzira Seixo enfrenta expressamente a questão da literatura no livro *Os Livros* e na obra em que este se inscreve. A ensaísta não deixa de reiterar o recurso à literatura como “repertório” da poesia de MAP⁸⁶, mas não sem acrescentar o *problema* que a relação do poeta com tal repertório põe afinal à vista, e que em termos genéricos se deixa definir como o da “consciência pesada de uma *segunda mão*”.

Pensar a questão da citação em MAP implica aceitar esta figura, a que é necessário chamar *dramática*, no sentido em que abre, na cena de escrita, um desdobramento ou um confronto entre duas forças em acto⁸⁷: “uma segunda mão a

⁸⁶ Como o fizera já, por exemplo, Eduardo Pitta quando refere que MAP “faz da própria *literatura* o repertório da sua poesia” (Pitta, 2002: 450; itálico no texto).

⁸⁷ Diz MAP: “quero crer que a minha poesia é principalmente dramática e dialógica. Mesmo quando sob a forma de monólogo” (DVA: 59).

manobrar as palavras” (itálico meu) e o efeito correspondente (ou consequente) de uma consciência “ensombrada” ou – talvez seja mais apropriado dizer, no caso de MAP, – *assombrada* por “dizeres anteriores”. O fulcro da interpretação estará então na ideia conclusiva de que esses “dizeres”, essas palavras manobradas por *outra mão* “sem as quais”, diz ainda Maria Alzira Seixo, “não podemos, é certo, existir, nem sobretudo consagrar a existência através da escrita”, nos obrigam a pressupor “que afinal, com elas, *estamos a mais*” (Seixo, 2004: 19; itálico meu). Ou, então, hipótese que adianto como suplemento a esta leitura dos paradoxos da existência pela escrita em MAP: *estamos a menos*.

É a questão de um “lugar” que aqui se sobreleva, a indagação de *um onde estamos* (ou *não estamos*) que é, em MAP, uma preocupação simultânea ou indecidivelmente literária e existencial.

Menos do que pensar a relação que a obra de MAP estabelece com os múltiplos textos como fragmentos de arquivo (coisas alheias, disponíveis, reinventáveis ou renováveis, referenciáveis e reconhecíveis enquanto tal), o que realmente me interessa pensar no trabalho de citação (na escrita) de MAP é aquilo que não obedece a qualquer lei ou ordem de filiação genética, seja autoral, seja textual (o que dá no mesmo). Noutros termos: o que me interessa é deslocar a leitura da citação de uma linearidade temporal regida pelas leis da precedência e da sucessão para o campo geral da revolução contínua dos corpos, *passagem sucessiva pelos mesmos lugares*. No universo incomensurável da citação que é o da Biblioteca (cada livro, cada página, cada palavra), a catalogação cronológica das passagens é um esforço tão desmesurado quanto inútil. A leitura que solicita é de outra ordem, menos totalizadora, digamos mais alegórica. O gesto de referência (auto)bibliográfica que recorrentemente MAP pratica nos seus livros de poemas não visa tanto assinalar proveniências e influências textuais, como encenar (pôr no palco da escrita) a própria Biblioteca e os fantasmas que a habitam, aqueles com os quais o próprio escritor, fantasma que também é nessa cena alegórica, conversa activamente, lendo-os, lendo-se neles.

MAP não se limita a jogar o jogo literário institucional, tornando suspeitos o cerimonial literário, as formas consagradas e rituais, não se satisfaz também com os modos de, negando-os, os prolongar, como se fosse possível esquecer a sua própria

consciência, a má-consciência que se gera em resto. MAP é o poeta que não consegue libertar-se da memória, da memória de leitor que é sua, subsidiária de toda a escrita. Esta memória não o deixa esquecer-se das questões da historicidade literária, uma das questões mobilizadoras da sua própria modernidade. O sentido da “modernidade”, em MAP, será talvez o que mais se aproxima da definição que é proposta nestes termos por Octávio Paz: “Modernidade é a consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo.” (Paz, 1976: 19).

Como poderá calar-se aquele que não sabe como deixar de falar?⁸⁸ Por isso o seu trabalho consistirá num permanente esforço de desconstrução da memória, mesmo que para tal tenha de começar por *destruir a própria lembrança de si*: “O meu trabalho /é destruir, aos poucos, tudo o que me lembra” (TP: 17). Trabalho de destruição tanto daquilo *de que se lembra*, quanto de tudo o que o faz ser lembrado, que o faz ser lembrança, memória subjectiva. O confronto com a literatura, em MAP, é um duelo contra um certo modo de idealidade subjectiva romântica, não para a substituir pelas palavras, mas para, ainda que pelas mesmas palavras, poder regressar à possibilidade de dizer “eu” sem má consciência.

Na primeira metade de *Todas as Palavras*, o poeta é *aquele que quer morrer*. Não se trata todavia de um gesto de insubmissão, ou de impulsivo desespero, mas antes de um gesto de submissão a um acto voluntário de apagamento, de desaparecimento, de esquecimento de si. Decisão portanto, livre arbítrio. Liberdade de compactuar com a força a que se submete: a linguagem

Numa outra recensão que faz ao livro *Nenhuma Palavra Nenhuma Lembrança*, de MAP, e voltando a referir a citação, a glosa paródica e os exercícios de colagem como “traços distintivos” da poesia que lê, Eduardo Pitta acrescenta o que não deixou dito no texto anteriormente citado: “[...] em Pina, mais do que simples envio, a colagem é quase sempre um modo de marcação do território (verbal ou afectivo)” (Pitta, 2002b): 199).

⁸⁸ Multiplicam-se pela obra de MAP as referências a um excesso de fala que afasta o escritor do seu silêncio: “ninguém é tão falador como eu” (TP: 14); “Agora o que disser é para me enterrar / Como escritor é difícil encontrar mais chato” (TP: 21); “Eu falo de mais” (TP: 28), “Como me calarei? Sem que palavras?” (TP: 237), “(A impossibilidade de falar / e de ficar calado / não pode parar de falar” (TP: 295).

Ainda que fique, novamente, por esclarecer exactamente em que sentido entende Eduardo Pitta a “marcação de território” de que fala – sobretudo quando a remete para dimensões como a verbal ou afectiva, que tantas resistências oferecem a (de)marcações – , o facto é que o ensaísta elege uma metáfora profícua. Se, por um lado, a ideia de “marcação de território” não se liberta das conotações de apropriação, de marca estrita e de territorialização que têm obcecado a produção poética moderna como uma historialização de lugares diferenciados e singulares, por outro, traz com ela a expressão de uma *experiência*, a seu modo *animal* (não literária, nesse sentido), da passagem por lugares por onde outros já passaram, lugares onde a marca do *outro* não deixa de ser farejada, inventada, descoberta e reconhecida. Noutros termos, este deslocamento do campo epistemológico para um domínio de interpretação mais zoológica, digamos assim, “animal”, da relação com o “outro”, traz à leitura da poesia de MAP uma perspectiva capaz de a deslocar do sentido histórico humanista da relação com os outros e com o passado (formulada em termos de filiação ou oposição, prolongamento ou desvio), para uma perspectiva menos preocupada com a marca que se deixa, numa suposta linearidade cronológica, mas mais atenta e mais preocupada com a *própria a passagem* pelos lugares *por onde outros* já passaram, passam e passarão. Interessa menos o que se deixa do que o reconhecimento de que *há* passagem, o rasto que *dá* passagem.

Um tal deslocamento de perspectiva torna-se capaz de desviar o olhar crítico do âmbito geral dos processos de citação como “marcação de território” no campo da história literária (sobretudo sob o ponto de vista literário), para o domínio de uma *acção menor*, menos interessada na realização pragmática e programática do que no testemunho da passagem sucessiva dos corpos pelos mesmos lugares.

É certamente com destreza que MAP, enquanto leitor, atravessa a Biblioteca que conhece bem. No entanto, é forçado (ou talvez menos ajustado) falar em “desenvoltura” quando se fala da escrita de MAP. Ao *trabalho da citação* que é o de MAP, falta-lhe a desinibição, a ligeireza, a tranquilidade e uma certa irresponsabilidade que normalmente associamos ao uso da palavra “desenvoltura”.

Em MAP nunca se apaga uma espécie de hesitação, de gaguez, de estranheza ou de suspeita sempre inquieta que se manifestam numa intransigência em se conformar

passivamente ao *ditado dessa outra mão* – “segunda mão” – pela qual nunca se sabe efectivamente o que (se) passa quando escreve. Por isso MAP não deixa de desdobrar na própria cena da escrita – cena alegórica – a consciência dramática de uma incoincidência, de uma falha ou de uma “ferida”, que se expressa recorrentemente sob a forma de um confronto com a imponderabilidade do Outro – o da *segunda mão* (textual, literária, impessoal) – que escreve, desapropriando a mão mortal – a “mão real” (TP: 255) – da sua acção breve, (r)estrita, condenando-a, afinal, a um radical estranhamento e desconhecimento de si mesma. Tal desconhecimento converte o “eu” no mais recorrente e obsessivo dos fantasmas que assombram (interrogando-a) a escrita de MAP. A grande questão poética, em MAP, é menos verbal (retórica, gramatical ou literária) do que existencial. A *falta* a que, reiteradamente, a poesia de MAP regressa, é a falta de um lugar de onde dar resposta a perguntas como estas: “(Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem?” (TP: 23). É a falta de um lugar testemunhal, entre tantas palavras e tantas lembranças, que é assim evocada. *Alguma coisa* (um vazio) que, todavia, ocupa espaço.

A MAP não interessam, por isto, os protocolos estabelecidos por uma certa versão da apelidada “pós-modernidade” que toma a citação como componente de um estilo ou de uma estratégia retórica e erudita (que o escritor dominaria sem drama).⁸⁹ Citar (ler-escrever) é, acima de tudo, assumir riscos, arriscar-se em caminhos desconhecidos, imprevisíveis, inapropriáveis. É como arriscada experiência de escrita, simultaneamente individual e partilhada, que MAP nos ensina a pensar o movimento citacional que é o da leitura e o da escrita, um processo que, ao mesmo tempo que estrutura o discurso (o caminho, a passagem) o desloca e desvia para os lugares imponderáveis que se abrem no trajecto. Afinal de contas, nunca sabemos onde estamos. Silvina Rodrigues Lopes sintetiza assim esta aquiescência (que é ao mesmo tempo um compromisso e um comprometimento) do trabalho citacional com os riscos que implica:

⁸⁹ Aí, como lembra Silvina Rodrigues Lopes no seu ensaio “Marcas do desespero”, “o que se pretende ver triunfar é a facilidade da comunicação enquanto transmissão de informações num espaço indiferenciado, sem atrito. Toma-se o passado como informação disponível e não se compreende como o puro jogo da informação é estéril se nele não se imaginar a dimensão de incalculável transportada pela linguagem e pela qual esta é simultaneamente redentora e perigosa.” (Lopes, 2012: 63).

Ao citar comprometemo-nos num movimento contraditório que cede à atracção do sem fundo. Esse compromisso significa a nossa pertença à história, que não controlamos, mas em cuja não-linearidade participamos, partilhando as vozes que nunca serão redutíveis à transparência de um sentido, mas cuja opacidade nos toca e nos incita. (Lopes, 1012: 63).

Se há algo como a procura ou a indagação de um “sentido existencial-escritural” (para retomar a expressão de Frias Martins) na poesia e na obra de MAP em geral, está nesta imponderável partilha de vozes. Essa aprendizagem da partilha faz-se, alegoricamente, na e através da palavra, da linguagem que é sempre produção e produto de um complexo processo citacional, dos seus múltiplos e indescerníveis agenciamentos e efeitos. Só as palavras, insistentemente apostrofadas na poesia de MAP, poderão dar resposta às solicitações da existência a que só elas, afinal, dão lugar.

Não se trata pois de *dar lugar* ao Outro no sentido (po)ético de lhe abrir ou ceder lugar como quem cumpre um projecto ou uma função. *Dar lugar* não é projectável, é uma dádiva (e um dom) que sobrevém de um reenvio que é recebido, de mão em mão. É também uma dívida. O *Outro está em mim antes de mim*, nas palavras que me dizem e que exibem a equação sem cálculo – “a mais e a menos” – que a linguagem verbal solicita à existência e vice-versa.

Ainda Silvina Rodrigues Lopes:

A equação que nos exhibe a vida como mistério não permite soluções, mas exige resposta: lançados no hiato entre um passado a (re)inventar e um futuro que nos figuramos em promessa, a nossa existência é resposta. (*Idem*: 61, 62).

O drama da escrita de MAP começa precisamente por ser o drama de um excesso que exhibe uma falta: o excesso de fala, o excesso de significação, o excesso de memória, de anterioridade e, sobretudo, o excesso de consciência da impossibilidade de esquecer tudo isto.

Diz Miguel Tamen num esclarecedor ensaio que se intitula simplesmente “Aspas”:

[...] tal como ninguém pode escrever nada pela primeira vez, ninguém pode escrever como se *não* tivesse escrito nada pela primeira vez. (Tamen, 1996: 11-12).

O acto de escrita é, neste sentido, e para que se cumpra enquanto tal, um duplo e simultâneo acto de memória e de esquecimento. A dúvida inicial com a qual a poesia de MAP nos confronta é esta: e se o esquecimento se tivesse tornado impossível? *Como escrever* quando o excesso de memória ocupa o lugar do esquecimento, do *não saber*, da ingenuidade? Quando a própria memória impossibilita a surpresa do “truque” (um instante de suspensão do calculável e do previsível) que tornaria possível escrever *como se fosse* pela primeira vez, como se fosse possível (re)começar? *E quem*, se somos nós mesmos, desde sempre já, memória de memórias (fala excessiva) de tudo o que nos lembra, de todas as palavras que nos dizem? Em que sentido se torna então possível falar de “citação”? Que limites demarcariam o seu âmbito na língua? Ou, noutros termos, para quê marcar *desesperadamente* com aspas a impropriedade do que é dito se serão desde sempre já impróprias (públicas) todas as palavras que nos cabem?

Para nos levar a estas perguntas, MAP vai-nos trazendo poeticamente as passagens que até aí nos guiam – pedagogia da forma.

É sabido que, para que possa cumprir a chamada “função de erudição”, a citação exige o seu reconhecimento, isto é, exige que ao leitor não escape o que, no texto, é texto “citado”. MAP não deixa de jogar (num certo sentido não deixa de *brincar*) com todos os efeitos textuais que o (re)conhecimento (a memória) citacional produz no leitor (sobretudo no dito “leitor especializado”).

Tomemos como exemplo concreto o segundo livro de MAP, *AQQM*. Neste seu segundo livro, MAP *rouba* ao leitor o trabalho de colectar, identificando-as ele mesmo, as citações (referências inter- ou intratextuais) reconhecíveis, mais ou menos explicitamente, nos poemas que o compõem. É a pertinência do esforço de leitura,

circunscrito ao reconhecimento citacional, que é assim encenada e posta em jogo, e que é, provavelmente, assim posta em xeque.

Tanto em *ANFNPM* como em *AQQM*, MAP *faz questão* de alimentar a expectativa do reconhecimento erudito do leitor, seja com uma paródica enunciação de “colaborações” activas, como no primeiro livro (TP: 54)⁹⁰, seja suplementando o seu segundo livro de poemas com as “notas” bibliográficas e autobibliográficas que o fecham e que são organizadas sob os títulos “Notas a *Aquele Que Quer Morrer*” e “Notas a *Duas Biografias de Slim da Silva*” (TP: 98). Não se trata aqui de um suplemento filológico, à maneira romântica, capaz de combinar o gesto poético com o gesto crítico, conjugando a tarefa da escrita com a tarefa de leitura. Em vez disso, MAP transforma a inclusão, no final de grande parte dos seus livros de uma referência expressa a autores citados, num acto eminentemente poético cuja interpretação é indecível: honestidade intelectual? Declaração de dependências? Glosa paródica da própria inescapabilidade citacional? Poética de reconhecimento de técnicas como a estilização, a apropriação ou a colagem? Indagação, suspeita ou declaração de influências? Poder-se-iam multiplicar hipóteses de resposta na medida em que é o próprio gesto auto e hétero bibliográfico de MAP que multiplica os efeitos de legibilidade.

O que me leva a dizer que não é a “escrita” o que está aqui em jogo, mas a sua irmã gémea: a leitura. A autoreferencialidade bibliográfica que fecha alguns dos livros de MAP, ao mesmo tempo que funciona como um modo de assinalar *os lugares* por onde outros já passaram e aos quais os seus poemas a cada vez regressam diferindo, na repetição, as próprias passagens, funciona no mesmo passo como um modo de os voltar a ler (e a *dar* a ler) *como se fosse pela primeira vez*. Se não é possível escrever como se fosse a primeira vez, haverá ainda modos *de ler* como se fosse a primeira vez?

É a extravagância da poética citacional em MAP que nos ensina, afinal, por onde vai sendo o caminho da aprendizagem do literário em *Todas as Palavras*. Um caminho que atravessa, inescapavelmente, campos epistemológicos que a crítica não podia

⁹⁰ A nota que fecha *ANFNPM* é, claramente, uma paródia ao próprio gesto de referencialidade citacional. Não reforça a toda a paródia a consciência da inescapabilidade da dependência relativamente ao que parodia? Não é já a duplicação de um gesto sempre anterior (para-ode)? Até onde se multiplica e indecide o jogo dos espelhos?

deixar de reconhecer e que nos vão encaminhando, levando-nos a atravessá-los, para um outro modo de pensar a complexa relação que *na linguagem* se estabelece entre o escritor e o leitor; entre a escrita e a leitura; entre aquele que diz *Eu* e o *Outro* que o confirma em resposta à solicitação que o inventa.

Em MAP, a complexidade desta relação com a própria alteridade de *isto* reenvia-nos, inescapavelmente, numa primeira fase da sua aprendizagem, para uma problemática inerente ao próprio pensamento moderno da Literatura desde que a questão da “tradição” e do “cânone” passou a ser pensada em função de questões que até uma certa altura lhe eram exteriores, como sejam as questões do “próprio” e do “privado”, da “singularidade” e da “inovação”. A relação (os múltiplos modos de relação) com o passado não deixou ainda de ser um inquietante fantasma que obceca e assombra, há já mais de duzentos anos, os poetas modernos. A primeira metade, digamos assim, da obra de MAP é uma aprendizagem das ansiedades dessa relação, da qual nos fala, por exemplo, Américo António Lindeza Diogo.

Quer sob o seu nome próprio, quer sob pseudónimos, Américo António Lindeza Diogo tem dedicado à complexidade textual e retórica da poesia de MAP um interesse e uma atenção singulares, que, por isso mesmo, o destacam no panorama dos estudos críticos que sobre a poesia de MAP têm vindo a ser escritos. Assinando Martin Strauß, Lindeza Diogo publicou em 2000 um texto sobre o livro *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*⁹¹ que é já, na verdade, uma proposta de periodização total da obra poética de MAP, até então editada. Lindeza Diogo é, nesse sentido, responsável por uma deslocação sensível da perspectiva crítica, já que sobrepõe ao enquadramento numa narrativa histórico-literária o interesse (e a necessidade) superior de uma leitura interna capaz de traçar uma narrativa das transformações da obra. Ora, este gesto implica uma aceitação da linguagem da obra como critério de base para a sua leitura e é nesse sentido que se deve sublinhar (mesmo que, no caso do meu estudo, não haja a pretensão de discutir especificamente a periodização proposta) a minúcia com que Américo Lindeza Diogo se detém em alguns dos “usos anómalos” da língua, também

⁹¹ Refiro-me ao ensaio “Intimidade e Estática/, sobre *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança* de Manuel António Pina”, 2000]. Disponível em <URL: http://sexta-feira.dyndns.org/congregagos/index/m_a_pina.html; e Ciberkiosk. Letras, Artes, Espectáculos, Sociedade nº 9 (2000), www.ciberkiosk.pt Julho de 2000>.[Consultado a 15/05/ 2011].

referidos por Arnaldo Saraiva no ensaio já citado (Cf. Saraiva, 1993) e que mais se destacam na experiência de qualquer leitor da poesia de MAP. É o caso da insistência com que o pronome “isto” se evidencia nos poemas dos dois primeiros livros, de 1974 e 1978, a respeito dos quais Lindeza Diogo arriscadamente afirma que nessa fase inicial “tudo gira em torno do pronome «isto»” (*Idem*. Diogo, 2000). Qualquer ideia de uma linguagem poética nitidamente codificada fica, pois, de imediato, afastada e, pelo contrário, é sobre a própria possibilidade de significação que as consequências, segundo o ensaísta, se fazem sentir, produzindo aquilo a que chama um efeito de “emperro” e que descreve genericamente nestes termos:

Toda a significação se torna não-significação, ou significação gramatical. O modelo do sentido é o sincategorema – e não um qualquer, porém um [“isto”] que, apontando, serve para mostrar o que não tem nome ou repugna ao nome (a coisa). (*Ibidem*).

É dentro desta mesma lógica que a descrição da segunda fase da obra poética de MAP como aquela “onde se afirma o pessoísmo” (*ibidem*) ganha alcance bem diverso do “namoro de heteronímias”, ou seja, de “colagem” a Pessoa, sugerido por Joaquim Manuel Magalhães, se bem que Américo Lindeza Diogo não vá muito mais longe na caracterização desta “fase medial” do que defini-la pela “transformação de um pronome num nome”, sendo tal pronome “o «eu» do ortônimo” (*idem*).⁹² Para lá de colagens ou influências, é sobretudo da experiência da condição que cabe àquele que escreve que aqui se fala, na medida em que, segundo Lindeza Diogo, aquele “eu”, de proveniência pessoana, transformado em nome “é, e permanecerá, um vazio onde se produz uma linguagem.” (*Ibidem*).

Por fim, a derradeira fase (até 2000) distinguia-a, Lindeza Diogo, das anteriores “pela colocação sistematizada [...] do «ele» no lugar do «eu»” (*idem*), com duas consequências que o ensaísta considera relevantes: o desaparecimento da “pronominalização inicial do léxico” e uma nova relação com a escrita e a linguagem em que “as palavras não são mais objetos bizarros.” (*Idem*). O desenvolvimento, com maior

⁹² A grafia brasileira justifica-se pela simulação que faz de Martin Strauß um ensaísta brasileiro.

detalhe analítico, da leitura do livro *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*, datado de 1999, constitui uma forma de o ensaísta desdobrar e, de algum modo, demonstrar a pertinência de toda a periodização operada, vista a partir da terceira fase como se fosse aquela que permite clarificar tudo o que a antecede. A dado momento, o enunciado de uma síntese permite entender melhor o esforço e a orientação hermenêutica de Américo Lindeza Diogo quando explicita que “a poesia de Manuel António Pina procede de um evento perspectivado (i) como uma redução da literatura a «letras» e a uma forma intransitiva de as escrever e (ii) como um emperro, um repertório «maquinal» que arredou o mundo da intencionalidade e da «pessoa».” (*Idem*) Em particular, esta figura do “repertório maquinal”, a que recorre com frequência ao longo do ensaio, oferece-se como uma estimulante reentrada na questão da citação em MAP. É precisamente esta questão que me traz um outro ensaio de Américo Lindeza Diogo, publicado no volume *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Séc. XX*, no qual a citação é tomada como ponto de partida. Neste volume, Américo Lindeza Diogo seleciona o poema “Tat Tam Asi”, do livro *AQQM*, fazendo-o acompanhar de uma leitura movida ou, pelo menos, claramente desencadeada pelo problema da citação do enunciado sânscrito (que dá título ao poema) extraído do *Chandogya Upanishad*, um dos mais antigos textos da tradição do Hinduísmo Védico. É justamente enquanto citação de “um enunciado com muita presença na cultura ocidental” (Diogo, 2002: 368) e, portanto, logo à partida, enquanto citação de citações, que o comentário do poema se desenrola a partir da memória das várias ocorrências de “Tat Tam Asi” (ou “Tat Twam Asi”, de acordo com a transcrição corrigida que o ensaísta opta por fazer) em vários “territórios da cultura jovem que seria cultura de massas e cultura global” (*ibidem*), sobretudo nos anos 60 do séc. XX, e que incluíam livros muito lidos de Hermann Hesse ou Jack Kerouac, por exemplo. Acresce ainda que em *AQQM* há um segundo poema exactamente com o mesmo título (*TP*: 72), a que o ensaísta também concede razoável atenção interpretativa sem se esquecer do jogo que, dentro do mesmo livro, os dois poemas estabelecem entre si e, por conseguinte, do modo como pelo menos um deles *cita* o outro.

Independentemente do comentário concreto (e complexo) de Lindeza Diogo ao poema “Tat Tam Asi” (enunciado traduzível pela frase portuguesa “Isto És Tu”, como resposta à pergunta “Quem És Tu?”), numa tensão constante entre o texto do poema e

os textos que o poema convoca, o que pretendo sublinhar é a necessidade em que se vê qualquer comentador de integrar *na sua própria experiência* de leitura estes discursos múltiplos e alheios com que os poemas de MAP se conectam e, através da memória de cada leitor, se cor-respondem.

A *singularidade* de MAP expressa-se sobretudo no modo como a sua escrita (ex)põe excentricamente (isto é, literalmente à vista) as forças que regem e agenciam a própria Biblioteca – o excesso de referências e de memórias que nos trouxe à experiência de um esvaziamento do valor da própria auto-consciência, da dissolução da crença num *lugar estrito*, não contaminado pela multiplicidade de vozes anónimas e exteriores que influem, impregnam, e, no limite, constituem já aquilo mesmo a que miticamente chamamos *interioridade pessoal* ou subjectiva. No entanto, e paradoxalmente, isto mesmo traça e acentua a diferença e a singularidade da obra que MAP assina. Uma singularidade desde logo realçada por Arnaldo Saraiva no seu ensaio, já várias vezes citado, “O Espelho Hesitante”. Diz Arnaldo Saraiva:

Sem cair na tentação experimentalista dos jogos exteriores de linguagem (gráficos, paranomásticos) e da proposta de neologismos gramaticais, Manuel António Pina persegue a expressividade da língua em direcções inusitadas, até hoje só exploradas por Pessoa ele mesmo ou por Mário de Sá-Carneiro [...]. Tratando-se de uma poesia que tanto fala da «voz» sem sujeito, ou tanto desmoraliza a ideia de «propriedade» humana, é curioso notar como ela manifesta uma estilística ou um estilo dos mais pessoais da moderna poesia portuguesa, que nem receia exibição de tiques ou de «técnicas mortas» como as da «pura repetição». (Saraiva, 1993: 15).⁹³

Aprender, nesta e com esta poesia, o modo mesmo como ela se nos dá a ler enquanto *relação* com o incomensurável mecanismo citacional que a perfaz é um dos mais singulares desafios que coloca não apenas, note-se, aos seus leitores, mas ao

⁹³ Incontornável intuição esta, de Arnaldo Saraiva, que deixa dito o que não pode deixar de ser notado. Como aproximar, porém, a “voz sem sujeito” de um “estilo pessoal”? A pergunta reincide: como poderão estar, pergunta o poeta, as suas palavras “onde sempre estiveram: / no apavorado lugar onde sou silêncio?” (TP: 275).

próprio escritor que, como leitor que também é da poesia que escreve, se vê frequentemente a si mesmo desdobrado nela como “um leitor lendo-se a ler” (DVA: 59). A pedagogia do literário em MAP passa necessariamente por aí, pela *leitura por escrito* de tudo o que é, foi e será lido no e pelo poema.

Nesse sentido, poder-se-á concluir que a citação em MAP, porquanto inscrição, sempre actual, de um *acto* de leitura, é uma operação contingente, casuística e irreduzível a qualquer lei geral. É um acontecimento a cada vez primeiro e último, e por conseguinte a cada vez único porque não generalizável, um acontecimento que tem de ser lido na sua particularidade, a cada vez *de novo*. Nenhuma lei geral descreve o funcionamento da citação em MAP, que resiste e resistirá sempre a generalizações, sobretudo às mais abstractas. Afirmá-lo não contradiz, porém, a afirmação simultânea, e a seu modo generalizante, de que o mecanismo citacional é uma operação de base de toda a escrita, uma operação que é, todavia, agenciada ou posta em movimento, não por um indivíduo, agente singular, mas pelas forças do incalculável suportadas (transportadas) pela linguagem: falo da iterabilidade do signo, enquanto condição da própria linguagem.

Diz Silvina Rodrigues Lopes, convocando Jacques Derrida:

A iterabilidade enquanto movimento que reúne repetição e diferença, e do qual decorre a possibilidade/necessidade ilimitada de citar, é condição da linguagem (Lopes, 2012: 63).

A escrita é um acontecimento irreduzível ao individual, nenhum “saber” a delimita, nenhum “querer-dizer” a esgota. Em MAP, a alegoria leva a expressão disso mesmo ainda mais longe, lemo-lo no poema “Hegel, filósofo esporádico?”:

É sempre Outro quem escreve. (Como poderia o escritor, ele próprio,
[mesmo quando é
um Filósofo, reconhecer o que está ali para ser escrito?] (TP: 95).

Esse “Outro” *que escreve* não é um duplo do escritor (máscara ou *persona*, distinta ou exterior, criada para ocupar um lugar deixado vazio), não é também um heterónimo à maneira pessoana. Esse “Outro” é *mais* do que o “escritor” — “mesmo quando é um Filósofo” (*mais* porque “o escritor, ele próprio” não tem como “reconhecer o que está ali para ser escrito”) — e é, todavia, ainda e simultaneamente, qualquer coisa a *menos*, na medida em que, sendo “o escritor, ele próprio” incoincidente com esse Outro que escreve (sendo o outro do Outro), também a esse “Outro” faltarão para sempre *alguma coisa* que o impede de ser “reconhecido”, identificado com o *autor* “do que está ali para ser escrito”. Com a poesia de MAP aprende-se (e estes versos são um exemplo que se multiplica ao longo da obra) que a questão da autoria do poema é sempre *um fazer a duas mãos* que se desconhecem mutuamente — uma mão activa e uma mão passiva: a mão do “Outro”, mão activa (“é sempre Outro quem escreve”) e a mão passiva do “escritor, ele próprio”, uma mão imperceptível, que se sujeita, serve ou submete, à escrita que a agencia. Consagrando (doando, entregando) a sua própria “existência” ao Outro, a mão do escritor torna o Outro testemunha do seu próprio desaparecimento, da sua inexorável *falta*. É na defesa desta tese que se falará de “roubo” em MAP. O “roubo” recebe na poesia de MAP o estatuto singular de uma poética capaz de apontar simultaneamente tanto para o que excede quanto para o que falta. A Literatura, diz-nos o poema “Emet”, “é uma arte / escura de ladrões que roubam a ladrões” (TP: 340). Se o poeta é aquele que rouba, é também, pelo mesmo gesto, aquele que é roubado — deste duplo e obscuro processo devém a sensação de anomalia e desencontro em que nunca se sabe ao certo o que pertence a quem na máquina citacional que nos conecta a todos na gramática que nos pertence.⁹⁴

⁹⁴ Poderíamos eleger o poema “Transforma-se a coisa estrita no escritor” (TP:71) como emblemático da alegoria deste processo. Há um evidente efeito da multiplicidade citacional no poema “Transforma-se a coisa estrita no escritor” — o poema de Camões devém outro através do poema de MAP que dele devém, pela reescrita da sua leitura. Este processo torna evidente a relação a-paralela em que se interseccionam. Nos dois poemas não se fala do mesmo, nem da mesma forma, mas *alguma outra coisa* há na sua extrema diferença que, conectando-os na memória do leitor, os aproxima num “fora” que os inclui a ambos. A transformação camoniana “do amador na coisa amada” traça um paralelo, legível sobre a lógica do desvio e da transgressão, com a transformação da “coisa estrita no escritor” no poema de MAP: em ambos os poemas há uma alegoria da fala daquele a quem não basta saber que se transformou no que não é. Os primeiros versos do poema de MAP descrevem, talvez por isso mesmo, a condição daquele que fala no

Talvez a única *alguma coisa* que escapa a tão alegórica máquina citacional seja, afinal, o silêncio – “O que o livro diz é não dito.” (TP: 299). Vir a escutá-lo, eis para onde caminha, regressando, o aprendiz do literário em MAP.

O permanente confronto com a alteridade do “outro”, inerente ao próprio procedimento de (re)conhecimento citacional (a indeterminação da pertença ou da posse do que é dito, a partilha das vozes) é pois um dos traços distintivos da poética de MAP que atravessa lugares já tão atravessados, todavia ainda tão desconhecidos, pelo menos desde que Rimbaud marcou na gramática da língua a famosa disjunção inclusa que afecta todo o sujeito da escrita: “Je est un autre”.

Não se trata, todavia, em MAP, procuro argumentá-lo, de um prolongamento das poéticas do desaparecimento elocutório do sujeito no texto como se o “texto” fosse a “solução” para uma pergunta que fica(rá) sempre por responder: “mas eu, onde estou, ou quem?” Há perguntas que não se esgotam em solução alguma, não porque sejam enigmas sem solução, mas porque são elas mesmas que nos mostram os modos como a língua se reinventa perpetuamente como o *enigma dos enigmas* (Cf. Lourenço, 2012).

Em MAP, a consciência (que o escritor não tem como não ter) de que tudo é texto, longe de ser uma espécie de *solução final* para a questão do lugar do sujeito na

poema, apresentando o espaço em que fala como um lugar esgotado pelo excesso de fala. Se tudo “é sabido em qualquer lugar”, se “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo”, àquele que *quer saber* resta-lhe o “roubo” e a “violência”, cabe-lhe preparar a alma para a sua própria perdição para a de tudo: “Aquele que quer saber/Tem o coração pronto para o /Roubo e para a violência /E a alma pronta para o esquecimento.” (*ibidem*). Aquele que quer saber é agente ou objecto dessa acção? Prepara o coração para roubar ou para ser roubado? É a alma que rouba e esquece ou que é roubada e esquecida? Em MAP o “roubo” e a “violência” tornam-se, como vimos antes, imagens da própria escrita enquanto processo de desapropriação violenta, não apenas do outro, mas sobretudo do próprio. Da citação à paráfrase, da intertextualidade à referência, é o escritor que escreve, repetindo, ou é a repetição que o reescreve, mostrando o que no repetido é singularmente diferente, sem semelhança nem equivalente? Há, todavia, ensina ainda o mesmo poema, em tudo isto, um fora de “isto”, *alguma coisa* que fala também, e que fala de fora do que fala de isto. Este movimento de contínuo distanciamento de lugares de enunciação cria o efeito, em *mise en abyme* verbal, do que perspectiva a ausência de qualquer origem ou fim: alguém fala de alguém que fala e que, por sua vez, fala do que (d)ai é falado. E é a meio deste agenciamento de vozes e sentidos que se opera a transformação da *coisa estrita no escritor*. O escritor é posto *fora* de si pela fala, pelo que fala: “o que fala põe-o fora de si / e de tudo o que não existe” (*ibidem*:). Toda a singularidade estrita é excluída, porém o escritor (“sombra de uma sombra”) não deixa de ser ainda aquele – um “eu” sem contornos definidos – que *quer conhecer*, que *quer saber a forma do que falta*, a forma (do) que desconhece. Um leitor activo da experiência que o afeta e pela qual é feito (poesis da forma) testemunha.

escrita é antes a grande questão que a linguagem (a Arte, a Literatura) coloca à existência humana para a qual tudo o que é artifício (e *Arte é artifício*) inevitavelmente aponta e (re)envia.⁹⁵ Esta é uma das aprendizagens que, talvez melhor que ninguém, e ainda desconhecemos o tanto quanto, Fernando Pessoa nos legou.⁹⁶

Toda a (re)escrita é por natureza citacional, modo de responder a solicitações que advém de fora de nós, modo de responder com palavras que ainda não nos pertencem. Todavia, e cito Silvina Rodrigues Lopes que me traz a formulação da aprendizagem que me interessa destacar:

Quando citamos não estamos apenas a responder estamos a dizer que respondemos, que afirmamos a interrupção como um abismo que nos separa e resiste. (Lopes, 2012: 62).

Esta vertiginosa tarefa não cabe pois às palavras, cabe àqueles que a elas se consagram e submetem, arriscando tudo. O risco é sempre humano: “Citar é por isso uma tarefa vertiginosa.” (*ibidem*).

Em MAP, aprendemo-lo desde o segundo poema de *Todas as Palavras*, “já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado” (TP: 12). A afirmação desta dupla impossibilidade dá forma à resistência que cria. Intransigindo com qualquer facilidade consoladora, MAP parte das impossibilidades que o afectam para traçar linhas

⁹⁵ Recordo Almada Negreiros na sua conferência “Arte e Artistas”, a vários títulos profícua para o assunto que aqui me ocupa. (Negreiros, 2006: 182-211). Não cabe, todavia, no âmbito deste estudo o desenvolvimento das conexões possíveis entre a pedagogia do literário que MAP nos dá a ler em *Todas as Palavras* e aquela que Almada Negreiros expõem em várias das suas conferências, nomeadamente na que cito.

⁹⁶ MAP, salientou-o Eduardo Prado Coelho no prefácio já citado de *Nenhuma Palavra Nenhuma lembrança*, é “talvez entre os autores contemporâneos um daqueles que mais reescrevem Pessoa” (Coelho, 2002: 9). Não cabe, naturalmente, no âmbito deste estudo traçar o paralelo ou a aproximação entre MAP e Fernando Pessoa o que exigiria certamente um esforço de dedicação exclusiva. No entanto, voltaria aqui a lembrar o ensaio *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, de Rosa Maria Martelo, para reforçar o interesse que tereia uma (re)leitura da questão da poesia contemporânea portuguesa à luz da incontornável questão da “Modernidade”, percurso que nos levaria certamente a atravessar criticamente alguns lugares menos comuns do chamado “movimento modernista” português. Fernando Pessoa, o poeta que nos ensina que nem o Génio escapa à ficção, seria também relido pelos modos como é lido e reescrito por MAP. O mesmo se passaria com Almada Negreiros, o poeta que guarda ainda quase tudo do tanto que nos confiou.

de fuga, para não deixar *de dar resposta*. Em MAP, nada é experimentado sem drama (divisão, cisão), citar (escrever) é o modo mesmo de fazer a experiência das impossibilidades do testemunho, sem deixar de dar resposta ao impossível, disso depende a criação. Diz Deleuze:

Se um criador não for atacado na garganta por todo um conjunto de impossibilidades, não será um criador. Um criador é alguém que cria as suas próprias impossibilidades, e que cria possível ao mesmo tempo. (Deleuze, 2003: 182).

[S]e não se tiver um conjunto de impossibilidades, não se terá essa linha de fuga, essa saída que a criação constitui, essa potência do falso que constitui a verdade. (*Ibidem*).

Não se trata por conseguinte de *dar testemunho* de uma dada experiência, mas de *receber* da própria experiência uma solicitação de partilha do que nunca é dado (cumprido, acabado, e, como tal, inteiramente testemunhado). A criação – “essa potência do falso que constitui a verdade” – é único modo de testemunhar o impossível do “viver”. Porque, e enuncia-o assim Clarice Lispector, “viver não é relatável. Viver não é vivível”, é preciso “criar a vida. E sem mentir”:

Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. (Lispector, 2013: 56).

Precisamente porque impossível, testemunhar é a única forma (ficcional) de dar resposta, no sentido em que, e di-lo Silvina Rodrigues Lopes:

Uma resposta é um testemunho. Respondemos para «estar à altura do que nos acontece», para acolher o irreconhecível do nosso reconhecimento. Responder é aceitar a interrupção. (Lopes, 2012: 62).

Escrever é sempre uma tarefa de devir.⁹⁷ A (hiper)consciência citacional, em MAP, é assim (sobretudo nos seus primeiros livros) uma das marcas da interrupção, da “ferida” na garganta que afecta todo aquele que por isso mesmo, devém criador.

Num poema que se intitula precisamente “A ferida” (TP: 307) MAP enuncia deste modo o que fere ou fende irremediavelmente todas as palavras:

A ferida

Real, real, porque me abandonaste?
E, no entanto, às vezes bem preciso
de entregar nas tuas mãos o meu espírito
e que, por um momento, baste

que seja feita a tua vontade
para tudo de novo ter sentido,
não digo a vida, mas ao menos o vivido,
nomes e coisas, livre arbítrio, causalidade.

Oh, juntar os pedaços de todos os livros
e desimaginar o mundo, descriá-lo,
amarrado ao mastro mais altivo
do passado. Mas onde encontrar um passado? (TP: 307).

Os ecos citacionais são explícitos num poema que, ao mesmo tempo que enuncia a “desimaginação” como operação poética desejante, exhibe as impossibilidades de que advém. O abandono do “real” é a “ferida” que abre os olhos do alegorista.

Neste poema, como em muitos outros, é a questão do “sentido” que solicita resposta. A aprendizagem do literário é uma paradoxal desaprendizagem do sentido da “criação”. Não se trata já da *criação* feita à imagem e semelhança de uma entidade

⁹⁷ No Capítulo I do seu ensaio *Crítica e Clínica*, intitulado “A Literatura e a Vida”, lembra Deleuze: “Escrever é uma tarefa de devir, sempre inacabada, sempre a fazer-se, e que extravasa toda a matéria que se pode viver ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir”. (Deleuze, 2000: 11).

divina, eterna e onipotente, cuja fidelidade ao seu sentido absolutizaria a “vida”, mas da criação como *traição*, testemunho da imperfeição e do impoder, da finitude e da intotalização da criatura esculpida pela morte.

O princípio de criação, em MAP, não está por isso nem numa “origem” nem num “princípio inaugural”, mas a meio de um conjunto de impossibilidades – descrição, desimaginação – a partir do qual se está sempre a criar linhas de fuga. A aprendizagem do literário, em MAP, é nesse sentido uma recorrente aprendizagem de novas formas de possível, nomeadamente da possibilidade de (sem mistificações, nem convicções essencialistas) “tudo de novo ter sentido”:

não digo a vida, mas ao menos o vivido,
nomes e coisas, livre arbítrio, causalidade.

A um tal desejo só a Literatura pode trazer resposta, levando o poeta pela mão. Em MAP, são os seus livros que desapropriando-o do lugar de “mestre” (*o que dirige e sabe*), o deslocam, (co)movendo-o; por eles, se deixa guiar, como aprendiz, pedindo-lhes ajuda e direção como, por exemplo, em *Farewell Happy Fields*, no poema “[Aos meus livros]”:

Levai-me então pela mão, como nos levam
os filhos pela mão: sem que se apercebam. (TP: 174).

O escritor devém aprendiz dos seus próprios livros. Eis um modo da pedagogia do literário que parte de uma solicitação de *desaprendizagem* da própria Literatura. A orientação é de Alexandre O’Neil que a explicita assim:

Há uma altura em que, depois de se saber tudo, tem de se desaprender. Sucede assim com o escrever. Com o escrever do escritor, entenda-se. Eu, provavelmente poeta, estou a aprender a... desaprender. E para quê e como se desaprende? (O'Neill, 1985: 25).

Para chegar aí, para *aprender desaprender*, o escritor que não esquece o ditado de Eliot deve “*seguir por um caminho onde não há êxtase*” (TP: 75).

Eis-nos de volta ao “paradoxal combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura” (Lourenço, 2010: 8) que Eduardo Lourenço sublinhou ser uma “temática original” da poesia de MAP.

Para quê e como se desaprende? Pergunta O’Neil. Repetindo, responderá MAP, isto é, regressando reiteradamente aos mesmos lugares até chegar a voltar vê-los pela primeira vez. Eis a pedagogia da repetição. Como “descriar o mundo”, “desimaginá-lo”, senão juntando os pedaços de todos os livros? Aceitando as fendas, as falhas, a ruína? *Desaprender* é também um modo de suspender, suspeitando-a, a ideia essencialista de “Literatura” alicerçada no desejo ou na ansia romântica de um “Absoluto”. *Para desaprender* é necessário começar por desconstruir a ideia de “Unidade” e de “Todo”, a ideia de uma essência imutável como aspiração última de todas as palavras.

Aproveito este tópico a que me trouxe a leitura do poema “A ferida” para entrar no ensaio de Inês Fonseca Santos, autora do primeiro trabalho académico com dimensão de livro escrito a respeito da poesia de MAP.

O esforço de leitura de Inês Fonseca Santos consiste na procurar de um modo de articulação poética entre a linguagem e o silêncio na obra que lê. Para tal, o título que dá ao seu estudo é eficazmente expressivo: *A Poesia de Manuel António Pina. O Encontro do Escritor com o seu Silêncio*. Convocando os versos do poema “Desta maneira falou Ulisses” – “Aí, no fundo da morte, se celebram / as chamadas núpcias literárias, o encontro do / escritor com o seu silêncio.” (TP: 23) – Inês F. Santos foca a sua atenção em dois tópicos que elege como fundadores ou fundamentais na sua leitura: o retorno a uma origem de contornos míticos, que a ensaísta descreve como “meta utópica da poesia de MAP” (a este tópico dedica o primeiro dos dois capítulos em que divide o seu estudo) e a questão da morte e da memória como vias para esse retorno à origem, constituindo o objecto do segundo capítulo do seu trabalho.

A leitura de Inês F. Santos estabelece-se, por conseguinte, a partir de uma perspectiva que orienta e emoldura todo o olhar que lança sobre a obra poética de

MAP: a pressuposição de existência de “um centro mítico da linguagem e do ser” (Santos, 2004: 15), que noutro momento do seu texto surge como “centro utópico da linguagem e do ser” (*idem*: 17), não perdendo nunca a sua condição de centralidade ou núcleo orientador. Este “centro” (mítico ou utópico) vai sendo especificado até atingir a referência para que efectivamente aponta: a “essência” da linguagem e do ser.

A busca ontológica⁹⁸ que Inês F. Santos lê na poesia de MAP é, assim, a da busca de uma essência da linguagem; uma demanda que transforma a própria escrita em travessia da palavra com vista à recuperação da sua absolutização.

Esta ambição traduz-se poeticamente, defende por coerência interna a ensaísta, no inexorável embate com os limites pré-estabelecidos por uma concepção teórica que toma como *inalcançável* (mítica) a própria “existência da linguagem e do ser” na medida em que tal “existência” terá tido “a sua origem perdida *in illo tempore*.” (*Idem*: 17). É pois, e apenas, em termos de “recuperação” que a leitura de Inês F. Santos pode falar, recuperação de um suposto “estado imaculado e original” (*idem*: 21) que não está “ao alcance do poeta” por consequência de uma “falibilidade da linguagem” (*ibidem*). Seria, por conseguinte, esta “falibilidade da linguagem” a causa responsável pela interdição ou pelo entrave a um suposto “acesso à linguagem no seu estado puro, o lugar do silêncio e da primeira palavra” (*ibidem*). Tornam-se evidentes os pilares que sustentam a leitura do “encontro do escritor com o seu silêncio” proposta pela autora e que a mesma sintetiza como projecto demonstrável nestes termos:

Com efeito, como tentaremos demonstrar, Silêncio e Palavra traduzem a possibilidade de se vencer a falibilidade da linguagem, atingindo a sua suprema e primeira vocação: *re-ligare* o mundo, torná-lo compreensível na sua totalidade. (*Ibidem*).

⁹⁸ A fundamentação heideggeriana da leitura de Inês Santos não é nunca iludida e a ensaísta não deixa de referir o nome do filósofo alemão para esclarecer o âmbito em que fala de “ontologia” a propósito da poesia de MAP (Cf. Santos, 2004: 17).

Este desejo de totalização não poderia estar excluído do pensamento de Inês F. Santos, na medida em que é a própria coerência do pensamento essencialista que a tal a obrigaria inescapavelmente: a haver uma “essência” da palavra e do ser, a ambição de todo o ser, como a de toda a palavra, não poderia deixar de ser cumprir-se (isto é, totalizar-se) nessa mesma unidade pressuposta. Só um tal propósito justificaria o facto de Inês F. Santos poder resumir o esforço poético da palavra de MAP nestes termos:

A palavra poética de Pina esforça-se [...] por ser o sucedâneo artístico mais perfeito da linguagem originária, ficando tudo o que por ela se consegue nomear mais próximo do seu lugar primordial, assim como daquele que o ser ocupa. (*Idem*: 17).

A noção de “regresso” em MAP recebe, pois, na perspectiva desta leitura, a dimensão de retorno a um lugar genesíaco, mítico por definição, um lugar de coincidência”, não só “do mundo com as palavras que o nomeiam”, como “do sujeito consigo mesmo e com a imagem que de si tem” (*idem*: 21, 22). A memória e a morte tornam-se assim, na visão proposta, “os meios capazes de operar este retorno” (*idem*: 21). A memória, seja como mitificação da infância, seja como invocação “de espaços, lugares e episódios da infância” (*idem*: 22), funciona, afirma a ensaísta, como “modo de acesso às imagens desse tempo”, um modo que, no entanto, redundando em “ilusão”, na medida em que impede afinal “o acesso às essências, atingindo-se apenas as formas desse tempo preso no passado que se deseja reencontrar.” (*Ibidem*). Cabendo-lhe a função de mera “reconstituição”, a memória deixa longe “a infância e a imagem passada do sujeito” (*ibidem*). É esta distância ou “névoa que tolda o percurso utópico”, para me manter nos termos de Inês F. Santos, que abre a “morte” como “segunda via de acesso ao percurso de regresso a casa e à infância, cujo silêncio o poeta anseia” (*ibidem*). Face ao fracasso da linguagem e da memória para “reconstituir o tempo primordial”, a morte surge como possibilidade de recriação e instituição de uma “nova ordem”, daí receber os contornos de uma “morte iniciática” capaz, ela sim, “de abrir o caminho de regresso ao princípio de toda a realidade verbal e ontológica” (*ibidem*); noutros termos ainda, a morte, configurada, não enquanto fim, mas enquanto “acto integrado num ciclo

reiterativo”, é assumida “como condição necessária para se empreender o regresso ao *illo tempore*, ao tempo mítico das origens” (*ibidem*).

Antes de terminar esta síntese, saliento ainda o molde a partir do qual Inês F. Santos concebe a infância em MAP. Numa linha inegavelmente coerente de raciocínio, a infância surge-lhe, romanticamente, como o “símbolo do tempo primordial, da idade de ouro da linguagem e do ser” (*ibidem*) e é a infância que, nesta leitura, “permite recuperar quer a unidade do *eu* quer uma linguagem única e universal” (*ibidem*).

Procurar (acreditando na sua existência) uma “essência da linguagem” implica fundar a linguagem no mito genesíaco da criação. Esta concepção genética prende aquele que a concebe num esquema linear que engendra, ele mesmo, um conjunto bem familiar de mitificações da palavra poética. Inês F. Santos segue a mais familiar de entre elas que é, precisamente, a da romântica queda adâmica de uma linguagem “pura”, cuja inocência, perdida *in illo tempore*, permanece miticamente incontaminada no fundo do abismo das significações.

Ainda que não subscreva nenhuma das interpretações teóricas de Inês Fonseca Santos, partilho todavia, e quase sem excepção, os *lugares* que a ensaísta elege como tópicos de passagem obrigatória na leitura da poesia de MAP: a linguagem (a Palavra), o silêncio, a memória, o *eu*, o regresso, a morte, o tempo, a casa e a infância. Lugares aos quais, no entanto, me é necessário acrescentar os dois princípios agenciadores ou mesmos geradores (no sentido em que se fala de um gerador de energia) sem os quais a poesia de MAP fica condenada a fixar-se nesses tópicos (literários quase como que por definição), reproduzindo-os como meros temas herdados. Esses dois princípios são repetição e a diferença, inerentes à própria iterabilidade da linguagem verbal. Não se trata pois de insistir, em abstracto, na importância destes dois princípios filosóficos gerais, trata-se de sublinhar aquilo que uma interpretação totalizante como aquela que acabo de referir necessariamente tem de esquecer para poder funcionar: por exemplo os efeitos de escrita interrogativa e dubitativa, de suspensão e de ludíbrio dos significados codificados, efeitos perfeitamente visíveis à superfície dos textos de MAP, que impedem tudo o que aparentemente é repetido de se re-constituir num sentido global já previamente dado ou construído. Toda a ideia de memória como reconstituição da “imagem passada do sujeito”, por exemplo, está sabotada *a priori* na escrita de MAP,

quer poética quer infantil (chamemos-lhe assim, na falta de nome justo), pela subtração mesma dessa imagem (o esquecimento liminar, por exemplo) ou, em geral, pela ausência de imagens que sejam recordações subjectivas no texto dos poemas ou dos livros para crianças. Se um poema começa:

Lugares da infância onde
sem palavras e sem memória
alguém, talvez eu, brincou
já lá não estão nem lá estou. (TP: 160).

Este “alguém, talvez eu” é suficiente, na sua formulação não-identitária, para afastar a possibilidade de uma “imagem passada do sujeito”, isto é, do *mesmo* sujeito, se formar. Em paralelo, narradores que contam histórias de cujas personagens ou acontecimentos não se lembram (como sucede, por exemplo, em *Histórias que me Contaste Tu*) desfazem, pelo jogo, aquele tipo de mecanismos discursivos codificados ou estereotipados que admitem interpretações simbólicas ou temáticas independentes do objecto textual a que se aplicam. A pedagogia do literário, nesse sentido, reenvia o leitor, que é um leitor *que já leu tudo*, ao estado em que, afinal, quase tudo, da leitura, continua *ainda* por descobrir ou inventar, não porque foi esquecido ou perdido, mas porque é *o devir* o seu movimento agenciador. Tal aprendizagem devolve ao leitor (como também ao escritor que todo o leitor é) a crença, não em alguma coisa se tenha extraviado para sempre *in illo tempore*, mas num imponderável *nenhum sítio* por onde – “sem palavras e sem memórias” – toda a gente terá brincado na infância, permanecendo para sempre em possibilidade por vir. Em MAP esse *tempo* é uma metáfora de lugares por inventar, esses a que só regressarão aqueles que, mesmo sem inocência, os creem ainda vitais em tudo o que já acabou. Não é nem utópica, nem essencialista, por conseguinte, a poética do regresso em MAP. *Regressar* é vir a chegar aos lugares de onde se partiu e *voltar a ver tudo de novo, pela primeira vez*.

É nesse sentido que, em MAP, “descriar o mundo, desimaginá-lo”, é também desmistificar a noção de uma qualquer identidade de *isto* a que chamamos, perdendo-o

com esse nome, “literatura”. *Desaprender* a doutrina romântica do absoluto da literatura como salvação do ser é um dos passos da pedagogia do literário em MAP.

É por isso sem direcção prévia ou previsível a aprendizagem do literário em MAP, sem passado e sem futuro, agenciada apenas por um desejo de regressar ao que *está por vir* porque permanece desde sempre já aí *para vir*, desejo de infância, aprendizagem da fala, aquisição de um idioma.

Não é para o futuro que o desejo move o poeta que também não olha para trás – “Mas não olhes para trás, não olhes para trás / ou jamais te perderás” (TP: 309); o trabalho do poeta não é criar um todo (uma imagem) mas re-inventar-se na conexão de todos os fragmentos⁹⁹. Daí a exigência e a simultânea dificuldade de permanecer “agarrado ao mastro mais altivo/ do passado. Mas onde encontrar um passado?” Em MAP, ao passado, é necessário inventá-lo – *procurá-lo, descobri-lo*. É em tudo o que acabou que se demora (e mora) tudo o que ainda nem começou, mantendo activo o movimento da revolução dos corpos.

A *desaprendizagem* como pedagogia do literário não é pois um processo previsível, não obedece a um método estipulado com vista a um determinando fim, não é guiado por vontades, ambições ou projectos de edificação de um outro qualquer saber a pôr *em lugar de*. *Desaprender* é um esforço de desconstrução ou de *desimaginação*: subtrair imagens prévias em vez de sobrepor outras, encontrar passagens, traçar linhas de fuga para o lado de dentro de todas as palavras que abrem à criação.

Um criador é aquele que (ad)vém do conjunto de impossibilidades que cria para tornar possível “essa saída que a criação constitui” (Deleuze, 2003: 182). Toda a arte é, nesse sentido artifício, fingimento. Criar é inventar passagens, partindo do princípio que não há passagem sem passado.

O passado (processo citacional por definição, discurso da memória) é desde sempre já “essa potência do falso que constitui a verdade”, de que fala Deleuze. Não há “verdade” sem esta “potência do falso” que a constitui. Citar é, por isso mesmo, em

⁹⁹ Estes versos não têm como não fazer ecoar na memória de leitores que somos o célebre navio de Teseu que motivou ao longo dos séculos interessantíssimas reflexões filosóficas sobre a autenticidade e a inautenticidade, o todo e as partes, a permanência e a dissolução.

MAP, a sua *maneira própria de falar*, enunciação de uma fala a múltiplas vozes, impessoal, fala iterável, criação sem origem subjectiva ou pessoal, sem tempo nem lugar concretos, todavia, criação ainda, a cada aqui e agora, passagem reiterada por *lugares amados* – processo de subjectivação, invenção da própria voz. Porque há sempre *alguém* que atravessa cada fala que o atravessa: “É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou)” (TP: 23). Daí, talvez, o estilo que Arnaldo Saraiva designa como “pessoal” quando o intui na poesia de MAP. Não há nada mais intransmissível do que *um estilo*, não se trata da identificação do “estilo de uma pessoa”, mas do rasto de um destino individual, da marca impresente de um traço na língua, uma assinatura.¹⁰⁰

Ao salientar a persistência da citação em MAP no seu ensaio “Alguns aspectos dos últimos anos”, Joaquim Manuel Magalhães também faz notar a singularidade do *tópico* da “literatura” na poesia de MAP, acrescentando-lhe *a dificuldade* da tarefa que implica: “É difícil revisitar os lugares amados da literatura. É excelente ver o modo como este [sic] o faz, tornando evidente a viagem.” (Magalhães, 1981: 266). A articulação entre *dificuldade e amor*, proposta pelo ensaísta, tem a vantagem de destacar a não-naturalidade da presença dos “lugares da literatura” no texto dos poemas de MAP. Joaquim M. Magalhães salienta o movimento de revisitação dos *lugares amados*, um movimento que se faz *viagem* (e não ultrapassagem, sublinho) e que é portanto regresso continuado à literatura e da literatura.¹⁰¹

A metáfora da “viagem”, movida por palavras como “dificuldade” e “amor”, tem ainda a vantagem de trazer à cena da escrita de MAP a dimensão de uma experiência existencial que tem, na palavra, simultaneamente um modo de resistência (emperro ou atrito) e de insistente e intransigente procura (movimento, fluxo).

¹⁰⁰ Esta diferença entre “caso pessoal” e “destino individual” vou busca-la ainda a Almada Negreiros que a formula assim na sua célebre (e por vezes mal compreendida) conferência “Direcção Única”: “O destino de cada indivíduo neste mundo está por cima do seu próprio caso pessoal.” (Negreiros, 2006: 175). Interdependente da colectividade a que se destina, o destino individual de cada um é traçado pela língua que o acolhe e o solicita a agir em conexão e partilha comum. Cada destino individual afecta a individualidade de cada um de todos nós, porque afecta a língua que nos é afecta a todos.

¹⁰¹ A articulação entre *dificuldade* e *amor* é ainda um dos gestos fundamentais para entender o que na poesia de MAP é expressão alegórica (verbal) de uma *experiência amorosa* (singular e intransmissível). Há na poesia de MAP uma aprendizagem incessante *do amor* pelas palavras que o (co)movem e em que se (co)move. Um movimento que traça, à medida que o corpo passa sucessivamente pelos mesmos “lugares amados”, o que só *aí* pode ser aprendido – *aí*, quer dizer, *na língua*, (de) onde as vozes chamam, solicitando uma cor-respondência.

É precisamente a conexão entre o amor e a dificuldade, salientada por Joaquim M. Magalhães a propósito da citação em MAP, que abre uma passagem ao que em *Todas as Palavras* é testemunho das paixões da Literatura. Talvez sejam, provavelmente, as paixões agenciadas e suportadas pela literatura as forças que, ao mesmo tempo que intransigem em deixar-se esgotar, impedem que o seu movimento se detenha ou fixe em objectivos ou imagens passadas, presentes ou futuras. O desejo é a força actuante de um devir que habita a gramática da língua.

No depoimento, já citado, que intitulou “Poesia e Revolução”, MAP ensaia uma possibilidade de dar resposta à própria questão que coloca sobre o porquê da resistência da poesia a revoluções (interrupções ou inovações), regressando sempre, diferidamente, às mesmas formas e aos mesmos processos. Diz MAP:

Talvez, mas que sei eu?, porque a matéria da poesia seja fundamentalmente a da memória, incluindo a memória da própria poesia (e não deixa de ser curioso que a primeira função social da poesia tenha justamente sido a de memorização). A poesia escreve-se com o passado e contra o passado; o passado da poesia é algo que constantemente se passa em cada poema, uma espécie de ADN a que as revoluções apenas acrescentam (repito: mas que sei eu?) um ou outro gene. (MAP, 2012a: 140).

Este entendimento da *memória* como insubstancial “matéria da poesia” é, talvez, uma das mais importantes aprendizagens do literário a que a poesia de MAP nos conduz.

A citação, e retomo o tópico para concluir, é, em MAP, ao mesmo tempo, um modo (uma forma) de lamento e de exaltação dos mecanismos da memória e da repetição. Escrever é repetir, eis o que se aprende a aceitar, sem deixar de dar testemunho das irreparáveis divisões que assim se manifestam. É segundo tal lei, diz-nos Silvina Rodrigues Lopes, no seu ensaio “Marcas do desespero”, que:

a nossa relação com o passado é a do testemunho, não sendo este de modo nenhum a afirmação da nossa presença num aqui-e-agora pleno, mas a da nossa divisão irreparável: os nossos projectos não se separam da herança que construímos; o nosso

testemunho não se sustenta sem a responsabilidade que assumimos perante o futuro. (Lopes, 2012: 62,63).

É pela memória (com e contra a memória, com e contra a história) que a Poesia prevalece e se perpetua intransigentemente “como se fosse uma espécie de língua universal, adquirida como todas as línguas e mutante como todas as línguas”. Cada poema traz, a cada passagem, um modo sempre diferente de escutar e recontar tudo aquilo que, reiterando-se em devir outro de si, nos faz ver a cada vez de novo os mesmos lugares pela primeira vez.

Na segunda parte deste estudo, demorar-me-ei numa análise, em moldes de “close reading”, dos quatro poemas iniciais do primeiro livro de MAP, *ANFNPM*, poemas que tomo como quatro pontos de partida, *quatro tópicos inaugurais* de uma singular *relação com a Literatura* que nos é dada a pensar em *Todas as Palavras*.

SEGUNDA PARTE - Uma História que Começa pelo Fim.

Quatro tópicos inaugurais.

Não há poesia fora da maneira de ser poesia que cada poema é, fora da maneira como nele se dá a memória excessiva pela qual o real nele renasce. Isso, os poemas no-lo ensinam.

Silvina Rodrigues Lopes

Volto a começar, mas agora é outro o *ponto de partida*. Vou buscar a noção de “ponto de partida” a Georges Poulet e é a partir da leitura crítica que sobre ela tece Paul de Man que a recupero aqui.¹⁰² Diz Paul de Man:

O próprio Poulet convida-nos a procurar, no estudo de um escritor, o seu «ponto de partida», uma experiência que é ao mesmo tempo inicial e central e à volta da qual se pode organizar toda a obra. (De Man, 1999: 108).

É nos quatro primeiros poemas de *Todas as Palavras* que encontro o *ponto de partida* da *pedagogia do literário* que dá título à minha proposta de leitura da poesia de MAP. Tomo-os como ponto de partida, não por serem (que de facto são) os primeiros poemas da obra, mas porque, sendo os primeiros, nos falam do fim em que se começa, abrindo assim, performativamente, a possibilidade de continuar isto é, a possibilidade de voltar a acabar. Em MAP, a morte é o *ponto de partida*.

¹⁰² Refiro-me ao ensaio “O Eu literário como origem: A Obra de Georges Poulet” incluído em *O Ponto de Vista da Cegueira* (De Man, 1999: 106-126).

Esta é uma poesia que indaga a possibilidade de não haver fins (projectos, metas ou propósitos absolutos) na e para a Poesia. É pensável uma tal Poesia, exterior a qualquer determinação conceptual (racional e subjectiva) de Poesia? Eis o que se aprende a descobrir.

É no ensaio “Manuel António Pina, A Ascese do Eu” de Eduardo Lourenço, já anteriormente referido, que encontro a orientação necessária à leitura em que prossigo. Diz Eduardo Lourenço:

Manuel António Pina é, entre outras coisas, um romântico anti-romântico. A sua visão não procede da consciência de um espaço fantástico, como a de qualquer *Avatar*, visado como de pura imaginação. O seu espaço matricial, se paradoxo se consente, é o da morte, com minúscula e não com maiúscula como o de Antero. Também não é o da morte apavorada e doméstica de Pessoa: o daquilo que não pode ser dito — e ainda menos enfrentado — sem nos retirarmos da existência que nos supomos. É só aquilo que lá está mesmo sem se anunciar. (Lourenço, 2010: 7).

Por outra via que não a da referência expressa à metodologia de Poulet, Eduardo Lourenço repete-lhe o gesto crítico, tomando “o espaço matricial da morte” como o “ponto de partida” e o “centro” da obra poética de MAP, um *ponto* que, ao mesmo tempo que funciona como princípio unificador – “espaço matricial” – da visão poética do autor de *Todas as Palavras*, a diferencia da de outros escritores (nomeadamente de Antero e Pessoa), distinguindo a sua obra na história da literatura portuguesa.¹⁰³

É porém curioso, e sobretudo significativo, o modo como o filósofo ensaísta, surdo às tão contemporâneas vozes que alardeiam as conquistas da “pós-modernidade”, anacroniza os termos da retórica historicista e lê MAP como um poeta (“entre outras coisas”, saliente-se) “romântico, anti-romântico”. Com a calma e a ponderação que caracterizam o seu pensamento, Eduardo Lourenço permanece fiel à solicitação do título do primeiro livro de MAP. Não é, efetivamente, nem o fim nem o princípio do mundo. É

¹⁰³ Refere Paul de Man a propósito do método de Poulet: “O ponto de partida serve de princípio unificador de um corpus único ao mesmo tempo que serve para diferenciar escritores, ou mesmo períodos da história literária.” (De Man, 1999: 108).

já um pouco tarde certamente para se *ser* um poeta “romântico”, mas ainda será cedo para apreçoar entusiásticas ou fatalistas superações da modernidade que o romantismo inaugurou.

Ler *a morte* como ponto de partida — tópico ao mesmo tempo inicial e central — da obra de MAP só se torna verdadeiramente uma leitura produtiva se arriscarmos dizer, como Eduardo Lourenço, que MAP é, entre outras coisas, um poeta “romântico anti-romântico”. É da indecidibilidade entre *o ser e o não ser* um poeta romântico que advém o que de singular nos dá a pensar a sua poesia.¹⁰⁴ Num certo sentido, afirmá-lo é confirmar a convicção que Octávio Paz formula assim:

O poema futuro, para ser deveras poema, deverá partir da grande experiência romântica. As perguntas que desde há século e meio se fazem os maiores poetas têm uma resposta? (Paz, 1956: 250).

Falar em “poema do futuro” é ainda, ou é já, a admissão de uma crença num *porvir*, todavia não mais a convicção num futuro perfectível, projectável e calculável, mas a determinação de uma entrega e de uma sujeição, exposição absoluta ao risco, abandono de todas as defesas, abertura ao imprevisível e ao incalculável que implica a admissão e a aceitação de um *não saber*: acolhimento do que não depende daquele que acolhe, que não depende do Eu *que se expõe* à vinda do Outro. Em MAP, começar pelo fim não é um modo de desespero, mas uma forma de esperança.

Quando lidos *agora*, isto é, *retrospectivamente*, os primeiros quatro poemas de *ANFNPM* ganham uma importância especial na obra que inauguraram há quase quarenta anos na medida em que aparecem, todos, como poemas que encenam a experiência de uma relação com a poesia, traçando dela uma ideia que se tornou inseparável da singularidade da assinatura de MAP. Por eles aprendemos como funciona

¹⁰⁴ Subscrever a hipótese de ler MAP enquanto “poeta romântico anti-romântico” exigiria um estudo inteiramente dedicado à sua argumentação teórica. Sendo outro o âmbito da minha análise, desvio-me desta perspectiva para atentar naquela para que me abre a leitura dos quatro poemas iniciais de *Todas as Palavras* enquanto modo particular de relação com alguns dos tópicos centrais da aprendizagem da *literatura* de, e em, MAP.

o palco desta *experiência de escrita* e o modo como a vemos funcionar, no essencial, alegoricamente, isto é, como se neles houvesse uma história (se não várias) para contar, história essa de que as personagens ou os protagonistas são designadamente: o morto e o seu interlocutor (no poema “Os Tempos Não” (TP: 11)); o poema e as palavras (em “Já Não é Possível” (TP: 12)); a prosa e a poesia em falta (no poema “Palavras não” (TP: 13)); a escrita e a voz que se cala (em “Calo-me” (TP: 14)). Estas alegorias são alegorias abstratas, que põem em cena personagens pouco encarnadas, de contornos imprecisos ou mesmo vagos, mas isso mesmo mostra que o que está em jogo é a alegorização da própria linguagem verbal sem a qual não há cena de escrita nem cena de leitura. A *aprendizagem do literário*, em MAP, joga-se inteira no espaço *entre* estas duas cenas, que talvez sejam uma única na sua poesia.

Os quatro poemas que abrem o primeiro livro de *Todas as Palavras* são pois o ponto de partida de uma aprendizagem que não é sem riscos nem desastres.

Comecemos então por elas: o que nos *contam* essas primeiras alegorias? E, se são alegorias, o que dizem para lá do que contam?

1. As Palavras

Heráclito de Epheso diz:
«O pior de todos os males seria
a morte da palavra»
Sophia de Mello Breyner

A força do hálito é como o que tem que ser.
E o que tem que ser tem muita força.
Alexandre O’Neil

A poesia de MAP começa com este lamento dos mortos:

Os tempos não vão bons para nós, os mortos. (TP: 11).¹⁰⁵

Tanto bastaria para se poder dizer que, neste poema, o sujeito plural que fala não é substituto nem representante de uma subjetividade ou de uma consciência exterior às palavras que o fundam; em vez disso, “eu” (ou “nós, os mortos”), não sendo imagem nem cópia de qualquer anterioridade, é emblema da condição da escrita que radica na dissemelhança, sem legitimação prévia.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Este verso abre o poema “Os Tempos Não”, o primeiro da I Parte (secção: “Sobre a Barriga”) que tem o mesmo título do livro, mas com a inscrição de uma data diferente, porquanto anterior, à da publicação: “*Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É apenas um pouco Tarde* (1969)” (TP: 7).

¹⁰⁶ Sujeitos de um discurso de que são efeito e não origem, “os mortos” do poema “Os tempos não” são, na perspectiva de uma filosofia da presença (logocêntrica), sujeitos sem referência nem modelo anterior: são espectros, “simulacros-fantasmas”. Vou buscar o sentido da palavra “simulacro” a Deleuze e à maneira como o filósofo francês – no conhecido “Apêndice” do seu livro *Logique du Sens*, de 1969 – a encontra na leitura de alguns diálogos de Platão. Deleuze começa por colocar ênfase na distinção e no conflito entre duas espécies de imagens que não são equivalentes entre si: as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas. As primeiras correspondem aos “bons pretendentes” ou pretendentes bem fundados porquanto se fundam numa relação de semelhança com a ideia de que são cópias; os segundos,

Com um inapagável traço humorístico, a enunciação assim atribuída aos mortos põe-nos diante de uma *fala* cujo sentido, não sendo sustentável numa “metafísica da presença”¹⁰⁷ como origem ou fundamento da linguagem, não se liberta, por não o ser, da necessidade de analisar as condições e as circunstâncias em que se fala e em que é fala o que fica dito.

Posta em cena como (e)feito da linguagem que os faz falar¹⁰⁸, o discurso dos mortos (a escrita), ao mesmo tempo que dá a ver, pela prosopopeia, o irrepresentável, a impresença (ou “aparição”) daquele (ou daquilo) que (ainda) *fala*, faz-nos também saber que, ao contrário do que seria de esperar, a fala dos mortos não é uma fala independente ou desligada da fala temporal ou histórica que os acolhe.¹⁰⁹

más cópias e, como tal, pretendentes sem fundamento, sustentam-se (ou, como diz Deleuze, estão “sempre abismados”) numa relação de dissemelhança com o objecto da sua pretensão. O simulacro visa o seu objecto pela via “de uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, «contra o pai» e sem passar pela Ideia” (*Idem*: 296). Sem relação com a ideia, com o *eidos* (no desaparecimento ou na rasura do modelo), o simulacro constrói-se com base na disparidade, na diferença e na dissimilitude que ele mesmo interioriza: eis a razão por que “não podemos sequer continuar a defini-lo [ao simulacro] por relação com o modelo que é imposto às cópias, modelo do Mesmo, de onde deriva a semelhança das cópias.” (*Idem*: 297).

¹⁰⁷ Apesar dos equívocos a que se presta, recorro à expressão “metafísica da presença” para pensar a questão do espectro e o modo como torna problemática a relação da “ausência” (o impresente, o segredo, o não identificável) com a “presença” (presença como consciência, identidade plena, subjectividade). Sendo o espectral o que transita entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos (na medida em que o espectro está relacionado com o que *não está aqui*), a oposição liminar ausente/presente perde a sua comodidade distintiva, perda esta que retira à “presença” a sua força – centralizadora e tranquilizadora – de resistência ao ausente, ao que escapa à evidência do “eidos”, à idealidade do sentido.

¹⁰⁸ O morto é, por definição fenomenológica, aquele que não respira e, não respirando, não poderá ter voz; a falta da voz afecta irremediavelmente a possibilidade do discurso, afecta a fala. O primeiro poema de MAP institui o seu próprio espaço poético como espaço de *simulação*, como “poder de produzir um efeito” (Deleuze, 1969: 304). É o efeito de uma voz que se cala o que a linguagem produz e expõe alegoricamente neste poema.

¹⁰⁹ Os mortos remetem para a noção de “aparição” que, substituindo a de “representação”, suspende os valores e as normas em que se fundamenta o domínio desta última. Excedendo a subordinação a qualquer tipo de referencialidade ou anterioridade, a escrita (*i.e.* a fala dos mortos) escapa ao poder centralizador ou totalizador da representação subjectiva (seja como sujeito observador, seja como objecto observado). Convocando Adorno, Silvina Rodrigues Lopes relaciona esta noção de “aparição” como excesso relativamente ao domínio circunscrito do sujeito com a “realidade irreal” da arte para que tal excesso abre: “As obras tornam-se aparições no sentido estrito do termo, quer dizer, aparições do outro, aí onde se coloca o acento sobre a irrealidade da sua própria realidade” (Adorno, *apud* Lopes, 2003: 244).

A questão do “Eu”, do sujeito da escrita, é, como pretendo argumentar, uma das principais tensões poéticas que agenciam a aprendizagem do literário na poesia de MAP. O poema “Os tempos não” afasta-nos desde logo da possibilidade cómoda de pensar o sujeito como origem ou fundamento da linguagem, um sujeito capaz de se “expressar”, de “testemunhar”, ou de se “interpretar” através da escrita como entidade plena, exterior e distinta dela. No poema “Os tempos não”, os “mortos” são o imponderável que na linguagem fala além, ou aquém, dos limites do sujeito: os mortos falam *por fora* da perspectiva de uma estrita subjectividade ou de uma consciência fundada em dicotomias como “eu-tu”, “falar-calar”, “nós-

Em MAP, a escrita (o acontecimento literário) não é uma atividade ou uma prática mundana, o que não quer dizer, ou é mesmo o contrário de dizer, que o que a escrita é, precisamente enquanto *acontecimento*, não esteja dependente de uma íntima relação com o mundo. É isso mesmo que nos diz a insólita frase que abre o poema “Os tempos não” quando suscita, a par do título, a ideia de uma experiência negativa, de uma fricção ou de uma tensão entre os mortos que falam e “os tempos” em que se dá o acontecimento da sua fala. Neste primeiro poema aprendemos, com os mortos que nele relatam ou testemunham a situação dos tempos a que assistem, que a sua voz é, também ela, vulnerável à mudança, contaminável, silenciável sob o excesso de fala.

Como as demais, a voz dos mortos é uma *voz mortal*; mesmo sendo sempre *outra* a sua temporalidade, o *fim* também a afeta. E é precisamente esta *condição* que autoriza aos mortos serem vozes críticas “[d]estes tempos” em que lhes cabe falar. Daí o lamento que é também uma queixa:

Os tempos não vão bons para nós, os mortos.

Fala-se de mais nestes tempos (inclusive cala-se). (vv. 1-2).

Obliquamente, poderíamos ler nestes versos uma preocupação que é, no fundo, a de toda a poesia que, desde a aurora da época moderna, toma para si a interrogação do seu próprio lugar na linguagem comum. Se, como nos diz Octávio Paz “não há poesia sem sociedade”, o certo é que, e lembra-o ainda o poeta ensaísta, “a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social” (Paz, 1976: 96). Em “Os tempos não” poderíamos começar por escutar o eco dessa contraditória e inextricável tensão entre a poesia (a *Outra Voz*, a alteridade sempre anacrónica ou inatual, aqui metaforizada na fala dos mortos) e a fala social, excessiva e impessoal – “fala-se de mais” – destes tempos cronologicamente marcados.

eles”, ainda que falem no interior da mesma linguagem. No entanto, o primeiro poema de *Todas as Palavras* ensina-nos desde logo também que é sem garantias a condição deste imponderável, a possibilidade do seu silenciamento é efectiva, em tempos em que se “fala de mais”.

Porém, e importa salientá-lo, no poema que inaugura *Todas as Palavras* esta preocupação não se expressa como antagonismo ou divisão entre falas, mas como contaminação e indistinção. O poema “Os tempos não” parece dar testemunho do esgotamento da oposição (mesmo que regida pela necessária interdependência proclamada pela poesia moderna)¹¹⁰ entre o plano social e o plano poético. Ao poema não interessa debater a relação ou a conversação entre o mundano e o poético, nem reclamar ideais emancipatórios ou revolucionários para a poesia. Testemunhas *destes tempos*, os mortos lamentam, sim, uma espécie de situação ruínosa geral que afeta *toda* a linguagem. O diagnóstico que fazem é o prognóstico da condição ameaçada da própria linguagem, eis o que relatam:

As palavras esmagam-se entre o silêncio
que as cerca e o silêncio que transportam. (vv. 2-4)
[...]
Fala-se de mais são tempos de poucas palavras. (v.8)

Nestes versos arruína-se o pressuposto de que à palavra assiste *necessariamente* significado ou sentido, que a palavra é por si só, e naturalmente, portadora de fala ou de voz: as palavras, ensinam os mortos, são frágeis e vulneráveis ao que as rodeia; em tempos em que se “fala de mais”, as palavras “esmagam-se” entre silêncios, desaparecem – tempos assim “são tempos de poucas palavras”. Todavia, a lição não se esgota nesta aprendizagem.

Não deixando que se perca a linha irónica do título do livro a que pertence, o primeiro poema de *ANFNPM* não só reitera a condição tardia em que (se) começa, como desdobra e multiplica os seus efeitos. Da ironia capaz de pôr os mortos a ajuizar os tempos e a queixar-se do seu próprio silenciamento, irrompe a seriedade do tema que abre esta poesia: em tempos em que se “fala de mais”, *alguma coisa* se cala. É *o que falta* o que reiteradamente aflora à superfície do poema “Os tempos não”, mesmo

¹¹⁰ Observa Octávio Paz, “uma sociedade sem poesia careceria de linguagem, [...] uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras.” (Paz, 1976: 96).

quando, ou sobretudo quando, o que nele mais se lamenta é o excesso de tudo. Todo o poema nos admite dizer que se fala da ausência de acontecimento outro que não o paradoxal suceder de um excesso, uma fala vazia.¹¹¹ Falar “de mais” é não dar lugar nem tempo ao *outro*, ao silêncio da escuta. Em tempos em que se fala “de mais” as palavras escasseiam porque as diferenças se diluem, dispensando-as.

É a memória que se perde em tempos assim porque a memória é incompatível com o excesso que anula a *falta* e, com ela, o *desejo*. É preciso haver *falta* para haver necessidade de memória, é preciso um esquecimento que nos lembre o vazio a que cada acontecimento dá lugar ao desaparecer, o vazio que só a memória faz permanecer, substituindo-o por formas capazes de conter o seu silêncio e de assim o *transportar* até à fala. Sem esse silêncio, só há palavras falando com palavras de palavras, tudo é sabido, perfeito, acabado, independentemente de “nós, os mortos”.

Não se trata por conseguinte de lamentar a falta de uma relação ou de uma ligação entre as palavras e um indizível exterior a elas, mas de não esquecer o silêncio que habita o interior mesmo da linguagem enquanto memória do que, passando, permanece na língua como sinalização imperceptível de passagens anteriores e futuras.

O discurso poético, lembra Silvina Rodrigues Lopes, “não é alheio ao que há de silêncio, de não linguagem, na sua circunstância, e por isso há nele uma inflexão sem regra, misteriosa (Lopes, 2012: 61). Em tempos em que se fala de mais, não há nem tempo nem lugar (circunstância) para o mistério. Onde não há mistério, tudo é sabido em si, sem interrupção, perfeito e imortal, mudo.

Só a morte – interrupção e dissonância – nos pode dar a ver, na linha de fuga que abre, o mistério do presente ou o presente como mistério. Aquilo que o poema “Os tempo não” relata em lamento é a perda desse acontecimento dissonante. Sem morte não há memória, não há narratividade, não há partilha de vozes, não há *relação* – possibilidade de ligação, conexão – entre as palavras e o que, a cada vez aqui e agora, desaparece: a vida.

¹¹¹ Diz Eduardo Lourenço, no seu ensaio *O Lugar do Anjo*: “A essência da cultura moderna, daquilo a que chamamos com fervor e orgulho a Modernidade, não reside, como habitualmente se diz, na ausência de religião, de metafísica, de ética ou de estética. A era do vazio é um fantasma. Pelo contrário, o que caracteriza a modernidade é um excesso de tudo” (Lourenço, 2004: 16).

Este depauperamento da linguagem¹¹² que inquieta os mortos do poema afeta diretamente a voz que é a sua, uma voz sem garantias, sem suporte nem forma na ausência das palavras, uma voz que nunca é contemporânea de tempo algum, na medida em que é pertença ou herança de todos os tempos, mas que falta quando os tempos são tempos de poucas palavras. Só no tempo, por isso, (a cada vez “aqui” e “agora”) se podem os mortos (porquanto vozes sem tempo nem lugar) *dar a* escutar; só os tempos podem *fazer escutar* a suas vozes, *dando-lhes* lugar.¹¹³

O que parece realmente afligir os mortos deste primeiro poema de *Todas as Palavras* não é tanto um problema de enunciação ou de expressão, quanto um problema de recepção ou de escuta, um problema de destinação. É da ruína da interlocução poética (relação sempre temporal por definição) que nos fala.

Mais do que o seu próprio emudecimento, é o modo como este emudecimento afeta o *outro*, esse “tu” que é convocado ao palco da escrita na segunda estrofe do poema, que inquieta a voz plural que fala e que se desdobra, na sequência do poema, e que não deixa de ser uma voz capaz de falar na primeira pessoa do singular, de dizer “eu”, dirigindo-se a um “tu” que comparece na mais extrema proximidade: “É pelo hálito que te conheço...” (v.5), no início da segunda estrofe, ou “Falo contigo de mais” (v. 9), no início da terceira.

Os mortos que assistem à falta da sua própria voz, à sua afasia, convocam o *outro* ao palco da escrita, esse “tu” cujos ouvidos foram modelados para escutar (escolher, interpretar e entender) o imponderável anacronismo das suas vozes *impresentes*, esse outro que se faz ser reconhecido pelo “hálito”. O aparecimento desta segunda

¹¹² No seu estudo *Manuel António Pina O encontro do escritor com o seu silêncio*, Inês Fonseca Santos salienta este depauperamento das palavras cuja consciência vê enunciada no primeiro livro de MAP. Parafraseando Fernando Guimarães, Inês Santos faz dever este “silêncio oco” de um discurso que serve “apenas propósitos comunicativos” a uma perda da “dimensão poética e mágica” da palavra cuja falibilidade condena a linguagem a ser mera “linguagem ao serviço de.” (Santos, 2004: 27. Itálico do texto).

¹¹³ Os mortos que falam no poema inscrevem-se na linguagem (no tempo) que os faz falar e que é a mesma que os cala; o juízo que tecem é, por conseguinte, simultaneamente, um testemunho da consciência do que os ameaça. É neste sentido que o tempo se torna o tema do poema — uma reflexão sobre a experiência de *falar* em tempos em que *se fala de mais*.

pessoa¹¹⁴, a quem ou com quem falam os mortos, cria um efeito de estranheza, ou antes, de desincronização, na enunciação da voz plural do poema:

É pelo hálito que te conheço no entanto
o mesmo escultor modelou os teus ouvidos
e a minha voz [...] (vv. 5-7).

Sendo o hálito característica dos vivos, seria difícil não sermos tentados a interpretar esta segunda pessoa, este “tu”, como figuração de um suposto interlocutor vivo (o leitor ou o ouvinte por exemplo) ao qual falariam os mortos do poema. Todavia, a adversativa que se segue a este (re)conhecimento do *outro* pelo hálito, ao mesmo tempo que indica o que separa a fala do sujeito do enunciado e o *tu* ao qual nele se dirige (e o intervalo deixado em branco na página reforça o efeito de espaçamento, interrupção ou deferimento), evoca imediatamente o que aproxima e irmana as duas pessoas – o “eu” e o “tu” – numa proveniência comum, invalidando a identificação do *outro* (do *tu*) com uma entidade distinta, autónoma e exterior à escrita (à alegoria) que a configura.

Na poesia de MAP, o “eu” não é (e vê-lo-emos constantemente ao longo dos seus poemas) uma figura soberana em relação ao “tu” com o qual recorrentemente dialoga, do mesmo modo que este não é jamais redutível a um mediador ou a um intérprete de uma fala que lhe é exterior, condição necessária à voz para que se torne inteligível. Ao contrário, “eu” e “tu” compõem na escrita de MAP (e o princípio de composição é determinante para a leitura da sua obra) uma estranha fraternidade gramatical, incessantemente posta em cena (alegorizada) ao longo dos poemas, sempre, no

¹¹⁴ O interlocutor convocado a esta cena mostra um plano em que a fala é fala *para fora*, destinada a outro. A característica alegórica dos poemas de MAP faz-se frequentemente notar neste processo de inclusão do ponto de vista do “outro” (do interlocutor) no texto do poema: como qualquer definição de “alegoria” explicará, esta era, na origem, um discurso público, de acordo com o sentido do radical da palavra, ou seja, do verbo grego “agoreúó”, significando “discorrer oralmente em público” (cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.). O prefixo “állos”, que significa “outro”, sugere um processo em que, nas palavras publicamente proferidas, passa *outro* sentido que não aquele que se deixa ouvir – e esta descoincidência ou este desfasamento – falar e ouvir – revelar-se-á fundamental na pedagogia do literário de MAP.

entanto, dependente de um terceiro, um impessoal “ele” que, neste poema, é mencionado como “escultor”.

A figura do “escultor”, irredutível que é a qualquer imagem, resiste, por isso mesmo, à interpretação. Dela se pode, no entanto, dizer que convoca à cena de escrita a arte ou o artifício (um escultor é, por natureza, um artífice) que dá *forma* à substância informe (no poema: a voz e os ouvidos) com a qual são modeladas as figuras (o eu e o tu) da enunciação.¹¹⁵ Neste sentido, seria possível arriscar ler na figura deste “escultor” uma espécie de fabulação do instante anterior à própria enunciação literária, se entendermos a literatura nos termos em que Deleuze no-lo propõe nesta passagem do primeiro capítulo, “A literatura e a vida”, do seu ensaio *Crítica e Clínica*:

Não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu (o ‘neutro’ de Blanchot). (Deleuze, 2000: 13).

Esta impessoal *terceira pessoa*, que aparece no poema “Os tempos não” na qualidade de “escultor”, torna pensável a interlocução literária – voz e ouvidos; eu e tu – como um acontecimento que não tem origem (nem fim) em si mesmo, antes responde a uma solicitação que concerne a ambos.

Os mortos não lamentam, pois, o silenciamento estrito da sua voz, mas a *falta* que tal emudecimento dita. Uma falta que afeta diretamente o “outro”:

¹¹⁵ A linguística encontra nas duas primeiras pessoas a condição da enunciação. Colocar na figura do “escultor” (“ele”, a não-pessoa, na análise de Benveniste) o gesto inaugural (a modelação de vozes e ouvidos) é diferir para um *Outro*, que não “eu” ou “tu”, a origem não apenas das duas primeiras pessoas da enunciação (a condição da enunciação), mas sobretudo o *mistério* do próprio acontecimento que assim se funda. Este impessoal terceiro elemento (terceira pessoa do singular), exterior à interlocução (ao que se diz, ao que se ouve, ou ao que escreve e ao que lê), regressará ao longo da poesia de MAP (sobretudo no segundo livro, *AQQM*) como reflexão recorrente sobre o que na literatura (cuja designação será muitas vezes substituída pelo deíctico “isto”) escapa ao domínio lógico da atribuição ou construção de sentido na estrita ordem da interlocução. Esta exterioridade à dimensão discursiva interpessoal eu-tu é uma das obsessões recorrentes da poesia de MAP que não deixa de estar entrevista logo desde o primeiro poema da sua obra. Em MAP a enunciação não é um diálogo entre pares; há sempre um terceiro termo na relação que se estabelece *entre* a dualidade, um terceiro que engloba toda a possibilidade circular da comunicação para incluir nela a *diferença* que instabiliza ou invalida o fechamento, o círculo hermenêutico.

Falo contigo de mais assim me calo e porque
te pertence esta gramática assim te falta (vv. 9-10).

Do relato da condição ameaçada da voz dos mortos por excesso de vozearia, sobrevém a ameaça de uma falta que nos assombra a todos: *a da gramática* que nos pertence, a “nós”, quem quer que “nós” sejamos, nós que partilhamos com o poeta esse lugar humano de mortos futuros, mesmo quando ainda com “hálito”.¹¹⁶

A *esta gramática* – a da linguagem que nos pertence e à qual pertencemos – podem ser dados vários nomes, sempre excessivos porquanto sempre insuficientes: literatura, palavras, língua. Importa todavia não esquecer que “esta gramática” não é um dado (uma dádiva ou um dom) garantido, sem condições, mas aquilo que faz do homem os homens – ouvidos e voz – em diálogo com a própria mortalidade, isto é, com a sua existência, o seu ser/estar *aí*, onde é/está desde sempre já ausente: na linguagem. É preciso dar-lhe lugar, escutá-la. É pela linguagem que o homem é sempre *os homens: o que fala e o que ouve*. Na poesia de MAP, é por ela que se resiste. Toda a poesia, enquanto poesia, é procura do outro, *relação com a outridade*.¹¹⁷

Em *tempos* em que *falar* é sinónimo de *calar-se*, é a própria gramática que nos pertence que é posta em risco: somos privados da possibilidade de falar porque não há nada, nem ninguém à escuta. Afastamo-nos da nossa própria humanidade. “Eu” e “tu”, escritor e leitor, mortos e vivos, partilhamos todos a mesma condição, o mesmo

¹¹⁶ Trata-se da partilha, entre escritor e leitor, de uma mesma indagação, circunstância actual que Octávio Paz descreve assim: “A pergunta que o poema se faz — quem é que diz isto que digo e a quem o diz — abarca o poeta e o leitor. A separação do poeta terminou: a sua palavra brota de uma situação comum a todos [...]; e não funda ou estabelece nada, salvo a sua interrogação. (PAZ, 1976:122).

¹¹⁷ Entendo o neologismo “outridade” (“*otredad*”) no sentido que lhe atribui Octávio Paz no seu ensaio “Os Signos em Rotação”: “A Poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*. (*otredad*)” (*Idem*: 102). Eis a fecunda e imponderável “gramática”, cuja perda os mortos lamentam no poema “Os Tempos Não”, aquilo que faz de *nós*, passe-se o paradoxo, o “monologal diálogo” em que se manifestam todas as contradições do diálogo e do monólogo, contradições que Octávio Paz sintetiza, ainda no mesmo ensaio, deste modo: “A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas o outro, o que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia foi uma tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*.” (*Ibidem*).

desaparecimento. Eis o que nos vai sendo dado a não esquecer pelo poema que inaugura *Todas as Palavras* de MAP.

Nestes tempos (tempos tardios), *alguma coisa* se cala entre tudo o que fala *de mais*.¹¹⁸ Este é o silêncio que os mortos temem e que explica, talvez, o final desolado do poema:

e eis por que não temos nada a perder e por que é
cada vez mais pesada a paz dos cemitérios. (vv. 11-12).

A ouvido algum é estranha a expressão “a paz dos cemitérios” para referir o acabamento e a imobilização da morte; o “peso” que acresce a tal “paz” imprime uma diferença na repetição ou no cliché, não causando, porém, estranheza na medida em que, tratando-se de mortos, é de um agravamento da própria morte que se fala: os mortos tornados *cada vez mais literalmente mortos*.

É num cenário tipicamente literário que a poesia de MAP começa; no entanto, não o animam já as dissonâncias e os descomedimentos românticos. Sobre os cemitérios destes tempos pesa cada vez mais a “paz” dos lugares desabitados. É a morte da própria morte, enquanto paradoxal espaço matricial da interlocução diferida – o espaço literário –, que se lamenta e teme.

Não é indiferente que “Os tempos não” seja o primeiro poema de *Todas as Palavras*. Sobretudo, não é indiferente que não seja o último. De certa maneira começa aqui a primeira aprendizagem daquele que fala sob a intimação do fim: com uma quase descrição, uma lição ou uma tentativa de compreensão ativa das circunstâncias que

¹¹⁸ Ao contrário do uso mais comum da palavra “silêncio” na poesia de MAP, o *silêncio* de que se fala neste poema nomeia o perigo da indiferenciação, da indiferença ou da indistinção entre o que nas palavras é construção e transporte de sentido (metáfora, literatura) e o silêncio do mundo que as cerca. Tornou-se tudo *indiferente* numa fala excessiva; sem *diferenças* tudo redundava no mesmo, as palavras emudecem, já não provocam atrito, já não procuram compreender, esmagam-se na mesmidade de tudo.

afectam a palavra poética nestes tempos e do que nestes tempos a mostram sob ameaça. Escreve-se em estado de urgência.¹¹⁹

Começar a publicação de uma obra de poesia pela prosopopeia que põe os mortos a falar é um ilustrativo modo de *começo pelo fim*, mas que, todavia, não deixa de abrir uma linha de fuga ao *espaço* que, sendo o da morte, não é a morte.

No texto “Uma História que Começa pelo Fim”, do livro *Histórias Que Me Contaste Tu*, encontramos talvez o modo mais simples de enunciar este modo alegórico de começar a falar assim:

— Esta história começa pelo fim. Mas não acaba no princípio. Acaba também no fim... embora noutro sítio do fim... (HCT, 2003: 19).

Mas, porquê falar de “histórias” quando é de livros de poemas que falamos? Na poesia de MAP, volto a dizê-lo, tudo se joga nas distâncias. São os próprios poemas que nos solicitam a leitura das *histórias*, ou melhor, das “aventuras extraordinárias” que por escrito contam, isso nos ensina o poema “Desta Maneira Falou Ulisses”: “Escrevo para casa. / Conto estas aventuras extraordinárias. (TP: 23).

Entre o fim de que parte este viajante e esse *outro sítio* do fim a que se destina – o “silêncio” que o poema antecipa como celebração de um encontro na morte: “Aí, no fundo da morte, se celebram / as chamadas núpcias literárias, o encontro do / escritor com o seu silêncio” (*ibidem*) – inscreve-se, intransigentemente, a determinação de não deixar de escrever *para casa*. É pelo meio que tudo acontece.

Este primeiro começo pelo fim poderia ser tomado como um tributo à modernidade (que, a seu modo, é sempre um começo pelo fim); no entanto, em MAP,

¹¹⁹ Uma certa sensação de urgência percorre toda a poesia de MAP, uma urgência que se expõe, em alguns dos títulos dos diferentes livros, na persistente experiência de quem fala sempre na eminência do desastre: *Aquele Que Quer Morrer*; *Nenhum Sítio*; *Farewell Happy Fields*; *Cuidados Intensivos*; *Atropelamento e Fuga*. Começar pelo fim nos termos em que MAP começa é, afinal, uma maneira de mostrar que *Ainda Não é o Fim Nem o Princípio do Mundo*. Será apenas um modo – um pouco incerto – de começar num tempo em que, não sendo ainda o fim, também ainda não é já o princípio. Chamemos-lhe, pois, modo “tardio” na medida em que esta é uma poesia que começa por atravessar sem pressa o crepúsculo dos seus mais luminosos ideais.

começar pelo fim não é dar lugar a um novo princípio, mas operar um desacerto, uma interrupção e um desvio – “Drop Out” – na lógica dos princípios e dos fins, das inflexões e das novidades; é escutar a *Outra Voz*, sem propor alternativas senão a de continuar a falar, *sem nada a perder*. Na poesia de MAP, a morte é seminal, dar-lhe voz é *tornar possível* continuar à escuta.

2. O Poema

Há demonstrações que não têm outro desenho do que as do seu próprio desenho.

Almada Negreiros

Só faz sentido falar de verdade como acontecimento. Em literatura a verdade é inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que o lança em devir.

Silvina Rodrigues Lopes

O segundo poema de *ANFNPM*, segunda aprendizagem inaugural, prolonga ou amplia a lição dos mortos que nos iniciou na experiência da enunciação ameaçada pelo excesso de fala.

O poema “Já não é possível” (TP: 12) insiste, agora sem recurso directo à prosopopeia dos “mortos”, na ideia de que alguma coisa acabou ou deixou de ser possível. A escolha do advérbio “já”¹²⁰ como primeira palavra do título e do poema tem consequências na leitura que inicia. “Já não é possível” cria a pressuposição de um paralelo ou de uma comparação entre dois tempos: um *antes* (outrora ou noutros tempos) e um *agora* (nesta hora ou nestes tempos) em que alguma coisa “já não é possível”.

Enunciando, no título, esse *agora* como ponto de chegada a uma situação de fim ou de esgotamento do possível realizável face a uma anterioridade pressuposta em que ainda seria (talvez) possível, o advérbio repete-se no primeiro verso do poema para enunciar, em absoluto, que “Já tudo é tudo” (v.1). “Já não é possível” porque, infere-se da sequência linear que liga o título ao primeiro verso do poema, “Já tudo é tudo”,

¹²⁰ O advérbio “já”, do latim *iam*, “de modo imediato”, era um advérbio de natureza nominal, denominado modal por assinalar “o modo de ser do evento”; modificado pelo advérbio “não”, diz a própria impossibilidade da imediatez, de uma duração que entretanto se interpôs.

sequência que diz, simultaneamente, a carência e o excesso, a diferença e a indiferença, transformados em quadro de questionamento das possibilidades da própria poesia. A diversidade resolve-se numa espécie de uniformidade indistinta.

Dentro deste quadro ou desta cena de escrita, a última estrofe do poema opera como que um retorno ao início, mas agora desdobrando a impossibilidade geral numa impossibilidade específica: “Já não é possível dizer mais nada” (v. 9). O poema, portanto, e é este o teor da segunda lição aprendida, fala ou continua a falar sem que haja alguma coisa para dizer, obedecendo a uma inevitabilidade de falar que radica, afinal, também ela numa outra impossibilidade: “mas também não é possível ficar calado” (v.10).¹²¹ Tal como em “Os tempos não”, é a indagação da condição em que se fala que estrutura o poema. No entanto, neste segundo poema, o carácter dramático da alegoria fica mais intensamente marcado no momento em que a incoincidência se afirma e se *aceita*, com força de lei (poética), nestes versos finais:

Eis o verdadeiro rosto do poema.

Assim seja feito: a mais e a menos. (vv. 12, 13).

A segunda aprendizagem não perde a primeira de vista, mas não se limita a reiterá-la. Podemos constatá-lo justamente no modo como o motivo da morte reaparece em “Já não é possível”, logo na primeira estrofe:

Já tudo é tudo. A perfeição dos

deuses digere o próprio estômago.

O rio da morte corre para a nascente.

O que é feito das palavras senão as palavras? (vv. 1-4).

¹²¹ O poema “Palavras não” situa-nos desde logo numa posição de apriorística suspeita (ou mesmo negação) dos afirmativos discursos da produção de novidades ou inovações. Constatá-lo não aliena, todavia, a indagação da própria fala; pelo contrário, o imperativo ético emerge da aporia, instaurando a necessidade de não deixar de tentar pensar o impossível. Num momento mais adiantado deste estudo veremos como a impossibilidade de ficar calado não é redutível a uma necessidade ou a uma urgência de falar, mas aponta simultaneamente para a impossibilidade de se calar, para a impossibilidade do silêncio, quando tudo *fala de mais*.

O cenário (verbal) da alegoria é, percebe-se, um cenário de esgotamento e o esgotamento corresponde a uma espécie de limite superior, a uma “perfeição” (palavra ou família de palavras com um uso particular e complexo em MAP), a um acabamento ou cumprimento. O acabamento é, porém, tão extremo que a primeira figura a traduzi-lo é a dos deuses que devoram o próprio estômago, entregues, *já não* à criação, mas à autofagia, que cria o efeito de uma circularidade negativa, de uma acção que se auto-consome, anulando-se.

Porém, numa segunda figura, imediatamente sobreposta a esta, o mesmo estado é descrito como um devir invertido, um fluxo que, atingido um limite, faz correr o fim na direcção do princípio: “O rio da morte corre para a nascente” (v. 2)¹²². A metáfora do “rio da morte” dá-se a ler como uma anómala figuração do tempo na poesia de MAP, uma poesia que, em vez de seguir o seu curso a partir de uma origem (fosse ela qual fosse), visse invertido o seu fluxo habitual, virando-se sobre si mesma como se não tivesse mais para onde ir, como se nada mais lhe restasse senão o regresso à sua própria imponderável “nascente”. Um movimento que não pode já ser pensado como movimento natural. É a não naturalidade deste movimento que se traduz, no final do poema “Já não é possível”, na aceitação das duas impossibilidades (a dupla impossibilidade de dizer e de calar) que, ao mesmo tempo, que cercam o poema, o fazem persistir, para lá do fim, para lá da “perfeição” ou do acabamento.

Nesta revisão do poema que, virando-se sobre si mesmo, atravessa, interrogando-as, as condições em que começa, ressoam de certo modo (numa espécie de recitação da origem) as grandes tensões poéticas que, nos finais do século XVIII e início do XIX, fizeram nascer o que chamamos hoje de “poesia moderna”¹²³. Alguns dos grandes temas românticos, como a divindade e o tempo, parecem como que reeditados neste segundo poema de MAP, ainda que a partir do cenário de esgotamento em que

¹²² Numa espécie de refluxo que inverte o sentido natural do movimento das águas do rio (metáfora ancestral da linearidade e da irreversibilidade do tempo), o movimento prolonga-se no poema para lá do previsível, regressando do fim para o lugar do princípio de onde partiu.

¹²³ Como Octávio Paz, uso a expressão “poesia moderna” em sentido amplo, aludindo ao período que se inicia, não com Baudelaire ou com o simbolismo, mas com os primeiros românticos e com os seus predecessores imediatos dos finais do século XVIII (Cf. Paz, 1986).

surgem. A primeira quadra de “Já não é possível” pode ler-se como uma espécie de relato circular desse mesmo esgotamento que parece completar-se na interrogação que a fecha: “O que é feito das palavras senão as palavras?” (v. 4).

Emblema da perfeição, a imagem do círculo aponta para o cumprimento de uma aventura de criação que culmina, como afinal começou, na negação de si mesma. Afirmando-se, como se sabe, desde o seu início como uma empresa contra-corrente, a poesia moderna contrariou o curso das águas do rio iluminista e, acelerando o seu fluir, tornou indistinto o que passou e o que está (ou continua) a passar, aproximando o longínquo e o distante, fazendo convergir tempo e espaço no “aqui” e no “agora” que é, a cada vez, o “aqui” e o “agora” do poema.¹²⁴ A radicalização (cumprida pelas vanguardas do século XX, nomeadamente, o Surrealismo) do que Novalis proclamara como a “lógica superior” – a unidade dos contrários, a abolição de antinomias: “eu és tu, isto é aquilo” (Cf. Paz, 1976: 88) – deu lugar à consciência de uma dimensão em que o exterior e o interior convergem numa heterogénea zona que tudo abarca: a linguagem. É neste sentido que o poema “Já não é possível” não começa onde começa, na medida em que o seu início é já epílogo de um discurso há muito iniciado.

Tornado leitura do ocaso da grande aventura poética cuja aurora data dos finais do século XVIII, não é no entanto como ruptura da tradição que o poema “já não é possível” começa, mas como suspensão da própria tradição de ruptura que veio vindo a traçar, paradoxalmente, durante quase dois séculos, a continuidade da tradição revolucionária inaugurada pelo Romantismo (Cf. Paz, 1986). O verso “Já não é possível dizer mais nada” (v. 9) enuncia a consciência do esgotamento da própria acção de ruptura como possibilidade de realização poética. Reformulando: foi a própria ideia de revolução como ruptura, norteadas para um futuro como terra prometida, estuário de todos os desígnios e programas, que chegou ao fim, esgotada a crença numa direcção linear progressista do seu próprio movimento. Atingidos os limites do programático ou do programável, a idade moderna, que começa com a insurreição do futuro, perdeu a

¹²⁴ A poesia moderna, diz Octávio Paz, é desde o início “uma apaixonada negação da era moderna” (Paz, 1986: 155). Esta contradição faz parte de uma contradição maior: “a do tempo linear da modernidade face ao tempo rítmico do poema.” (*Ibidem*).

crença em si mesma invertendo o curso: “O rio da morte corre para a nascente” (TP: 12). Ninguém pode prever ou calcular como se processa tal anomalia.

O segundo poema de MAP aponta, neste sentido, para a condição póstuma, que é também a sua, daqueles que já não têm “nada a perder”, que já não têm como perpetuar (defendendo ou negando) os ideais revolucionários românticos que os encaminharam (traçando o caminho) até estes tempos em que “já não é possível dizer mais nada”. As promessas e as expectativas dos ideais modernos não se cumpriram.

Isto não quer dizer (como vimos no capítulo anterior) que MAP partilhe com alguns dos seus contemporâneos a proclamação do “fim da arte” ou da “morte da literatura”¹²⁵. Em MAP, a questão do “fim” (da arte, da literatura, do homem) é, ao mesmo tempo, uma exigência do pensamento e uma solicitação poética à necessidade de dar resposta à complexidade do que em todo o fim é já prenúncio de uma nova possibilidade de princípio (ou, nos termos de MAP: do que em “tudo o que acabou ainda nem começou”).

Pergunta, adiantando a resposta que lhe dá, Octávio Paz: “Fim da arte e da poesia? Não, fim da «era moderna» e com ela da ideia de «arte moderna»”. (Paz, 1986: 223).

É a consciência aguda, não do “fim da arte”, mas do fim *da ideia de arte moderna* e de toda a complexidade inerente à própria experiência de tal fim que reverbera nos primeiros livros de poesia de MAP. Qualquer tentativa de resposta à complexidade passa necessariamente por desenvolver mecanismos que nos defendam de não saber lidar com ela. Eis um dos modos da pedagogia.

¹²⁵ As discussões sobre o fim da arte ou sobre o fim da poesia, tão vulgarizadas nos anos em que a obra de MAP começa a ser publicada, não deixam (como ficou já referido em capítulos anteriores) de afectar a escrita da sua obra, sobretudo a dos seus dois primeiros livros. Poemas como “Já Não é Possível” (TP: 12), “Palavras Não” (TP: 13) ou “Literatura” (TP: 27), a par da invenção irónica de personagens como Clóvis da Silva ou Flávio dos Prazeres, manifestam alguns sintomas de uma inquietação que, no segundo livro de MAP, *AQQM*, se converterá em motivo centrípeta da reflexão poética. Poder-se-á, no entanto, defender que para MAP, como para Octávio Paz, por exemplo, não é ao *fim da poesia* que se assiste, mas ao esgotamento de um certo modo de pensar a poesia. Octávio Paz defende-o assim: “Não vivemos o fim da poesia, como disseram alguns, mas apenas de uma tradição poética que se iniciou com os grandes românticos, alcançou o seu apogeu com os simbolistas e o seu fascinante crepúsculo com as vanguardas do nosso século. Outra arte amanhece” (Paz, 1990: 6).

É como se o poema (a poesia) tivesse de começar por (re)aprender a condição em que existe e, nesse mesmo esforço, (re)aprendesse também (para de imediato ensinar ao outro ou a si mesmo) a reconhecer o “verdadeiro rosto do poema” (v. 11).

Esta preocupação com a “verdade” do poema, ou, em termos literais, com o “verdadeiro rosto do poema”, de algum modo explicará o porquê de não haver em “Já não é possível” primeira pessoa do singular, quer dizer, a razão pela qual a enunciação neste poema está muito próxima de um limite de impessoalidade, de neutralidade, que o uso da primeira pessoa do plural mais confirma do que desmente, ao dissolver qualquer rasto de individualidade demasiado subjetiva ou parcial (demasiado lírica, em suma).

No entanto, o facto de não haver primeira pessoa do singular não implica que não seja questionada a incerta condição do pronome plural “nós”, que é interrogado, a par das “palavras”, na segunda estrofe de “Já não é possível”, fazendo dessa mesma interrogação uma das incertezas obsessivamente recorrentes em toda a poesia de MAP:

O que é feito das palavras senão as palavras?

O que é feito de nós senão
as palavras que nos fazem? (vv. 4-6).

O último verso da primeira quadra traz-nos uma interrogação directa ou literal de uma espécie de redundância circular e tautológica que afecta a poesia enquanto universo reduzido às palavras, expõe o círculo autotélico em que as palavras são, ao mesmo tempo, a sua origem e matéria, o seu resultado e o seu fim. Palavras re-produzindo palavras para falar de palavras: roda devoradora.

A sugestão de que o mundo das palavras se esgota e consome nas palavras (v. 4) desdobra-se, porém, no quinto e sexto versos. Se a interrogação “O que é feito das palavras senão as palavras?” parece encaminhar-nos para a leitura de que as palavras são o (e)feito de si mesmas porquanto de si mesmas são feitas, os versos seguintes (vv. 5 e 6) indiciam já, todavia, a fissura na estrita identificação: esse “nós”, que as palavras

não são mas fazem, dissocia-as, intotalizando-as, incompletando-as, na medida em que elas mesmas são feitas “de nós” (o que é diferente, note-se, de *por nós*); “nós”, a mortal e imperfeita *substância* de que todas as palavras que nos fazem são também feitas, afinal.¹²⁶

Atento ainda no facto de que o mesmo verso, na interpelação que formula – “O que é feito de *nós* senão / as palavras que nos fazem?” – se deixar ler também na perspectiva idiomática da língua em que está escrito: a fórmula interrogativa “O que é feito de...?”, em português, significa algo como “onde está?” ou “o que tem feito?”, o que neste caso equivaleria a perguntar: e *nós*, onde estamos ou temos estado “senão [n]as palavras que nos fazem?” E se deixarmos de nos reconhecer nelas (de sermos reconhecidos nelas), onde estaremos e *quem perguntará por nós? E se chamarmos, quem nos ouvirá?* Quem ou o quê, senão as palavras, poderá dizer-nos o que é feito de nós?

Mais do que interrogar as palavras que nos fazem e de que somos feitos, a MAP interessa dar resposta a essa outra grande questão que o aflige: o que é feito de nós? O que temos feito *com* as palavras que nos fazem?

O poema “Já não é possível” não abandona a suspeita dramática e dramatizada de que mesmo o que não seria estritamente redutível a palavras falando está também ameaçado pela onipotência dessas mesmas palavras com que, ou de que, é feito. Os dois últimos versos da segunda estrofe parecem concluir o fechamento:

Todas as coisas são perfeitas
de nós até ao infinito, somos pois divinos. (vv. 7, 8).

¹²⁶ Nesta incoincidência radica o princípio da visão alegórica em MAP. Alegoria que tomo aqui (sobre ela me demorarei um pouco mais adiante) no sentido em que a entende Walter Benjamin no seu ensaio *Origem do Drama Trágico Alemão*. (Benjamin, 2004). O olhar do alegorista abre-se nessa irredimível fenda ou fissura – a que expressa a descoincidência, a não-totalidade. *Entre* as palavras, *interferindo* na sua pureza ou homogeneidade, estamos *nós*, esse “nós” de que elas são feitas a cada vez que nos fazem. É uma alegoria da própria escrita que o poema tece: uma escrita que ultrapassa a extensão das palavras, abrangendo *o que* nelas não é apenas matéria verbal (léxico-gramática) mas também ainda e sempre memória e esquecimento humanos. Esta *diferença* específica da escrita tem a ausência como predicado essencial: “que é feito de nós?”

Este retorno ao princípio do poema, à “perfeição dos deuses” que “digere o próprio estômago”, reactualiza a pergunta que fecha a primeira estrofe – “O que é feito das palavras senão as palavras?” – como se contivesse já a sua própria resposta, tornando-se capaz de anular, esgotando-as, as tensões do que interroga. A ironia irrompe da própria possibilidade de a “perfeição” ser afinal o que justifica o título do poema.

Na última estrofe, a lição de poética torna-se mais explícita, diria quase directa, convertendo o texto da alegoria praticamente numa didascália que dá a ler a linguagem do próprio poema, como se este se destacasse de si mesmo para ensinar e, sobretudo, para *aprender a ver o seu verdadeiro rosto*:

Já não é possível dizer mais nada
mas também não é possível ficar calado.
Eis o verdadeiro rosto do poema.
Assim seja feito: a mais e a menos. (vv. 9-12).

Se é do esgotamento de todo o dizer que fala o segundo poema de *ANFNPM* – “Já não é possível dizer mais nada” –, isso não implica, porém, que *calar(-se)* seja (ainda) possível: “mas também não é possível ficar calado”. O poema – e é este o teor da lição aprendida – fala ou continua a falar sem que haja alguma coisa para dizer, obedecendo a uma necessidade de falar que radica, também ela, numa impossibilidade de se calar.¹²⁷

Estaremos então diante de uma retórica do impasse, paralisia entre a dupla impossibilidade de falar e de ficar calado? O último verso vem esclarecer a direcção da

¹²⁷ Em MAP, como já ficou dito, a impossibilidade de ficar calado não é redutível a uma necessidade ou a uma urgência de falar, mas aponta já para a própria impossibilidade da solidão e do silêncio em tempos em que tudo fala “de mais”. Os múltiplos mecanismos da repetição, em MAP, abrem duas vias simultâneas ou sobrepostas (indecidíveis): ao mesmo tempo que, por condição, tudo o que se repete não diz nunca o mesmo, o gesto (acto) de repetir (reiterar, regressar ao mesmo lugar) põe em cena a vontade de excluir o que há de excesso. Repetir, como gesto poético, seria como que uma tentativa, sempre fracassada, de caminhar em direcção ao mesmo, ao uníssono, ao coincidente, à fonte, tentando subtrair-se a desvios, a enchentes ou afluentes, até chegar ao *silêncio*, como princípio e horizonte sempre adiado nesta poesia.

resposta, declarando a saída (“Drop Out!”) através de uma, também ela dupla, operação: por excesso e por falta – “Assim seja feito: a mais e a menos.” (TP: 12).

É como se a decisão proviesse da própria impossibilidade que sujeita aquele que a toma a devir testemunha da *verdade* dessa poética do excesso e da falta que o solicita em todo o jogo da comunicação.¹²⁸ Num outro poema, intitulado “O que não existe”, do segundo livro de MAP, *AQQM*, tal acontecimento volta a ser explicitado assim:

A impossibilidade de falar e de
ficar calado não pode parar de falar (TP: 70).

Em MAP, o poema é já resposta à solicitação deste *impossível* que, ao mesmo tempo que declara a impossibilidade de falar e de ficar calado, se afirma também como impossibilidade mesma de “parar de falar”.

O poema “Já não é possível” parte por isso de uma “perfeição”, de um acabamento de todas as possibilidades de realização. É neste esgotamento de todo o dizer que se continua a falar, falando dele, não para o negar ou combater, mas para o incorporar como parte inalienável da própria fala. Diz-se “perfeito” de um tempo verbal que se refere a uma acção ou estado já de todo passado, e este passado da acção poética pertence à própria poética enquanto acção. Se o poema interroga um *agora* resultante de um *outrora* (“perfectum”) de que se distancia ou distingue é porque em toda a memória – e o que são “as palavras”, o que somos “nós”, senão memória? – do que acabou há, desde sempre já, uma paradoxal antevisão cega *do que ainda nem começou*.¹²⁹

¹²⁸ Diz Silvina Rodrigues Lopes a propósito do sentido da *verdade* como acontecimento literário: “Em literatura a verdade é a inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que o lança em devir. Não se trata de representação ou de ficção mas sim de testemunho de um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese da unidade de significação. (Lopes, 2012: 44).

¹²⁹ Lembra Octávio Paz: “Já foi dito que a poesia moderna é poema da poesia. Talvez isso tenha sido verdade na primeira metade do século XIX: a partir de *Une Saison en enfer* os nossos grandes poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta da poesia: os seus poemas são crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta pela negação da palavra. O círculo se fechou.” (Paz, 1976: 99).

O que o poema “Já não é possível” parece acentuar é a experiência da descoincidência que o atravessa e perfaz.

É essa afirmação de uma indecidibilidade¹³⁰ entre excesso e falta que impede ou invalida a “perfeição” proclamada por toda a equivalência ou identificação, e que abre ao mesmo tempo a possibilidade do poema como contínuo questionamento e procura de si, processo que não renuncia à contradição, nem à dissociação, antes faz da disjunção e do inacabamento o seu próprio processo criativo.

O “verdadeiro rosto do poema” traça-se, em “verdade”, enquanto rasto (marca de um desaparecimento) de um rosto precário; traço de uma *exactidão* entre o excesso e a falta. Noutros termos, sintetiza de Silvina Rodrigues Lopes: “A exactidão da palavra literária é a sua imperfeição, o seu desajuste em relação ao comum.” (Lopes, 2012: 37).

O poema “Já não é possível” fecha com a expressão “Assim seja feito” em que é impossível não escutar o eco de uma prece.¹³¹ Há, sobretudo na primeira parte da obra poética de MAP, um paradoxal acto de fé (como ter dúvida e fé ao mesmo tempo?) que alimenta (ou de que se alimenta) a sua poesia. A fé em *alguma coisa* improvável, imponderável e incomensurável, cuja convicção de chegada é expressamente afirmada num verso como este: “Quando eu me calar / saíste que estarei diante de uma coisa imensa.” (TP: 105).

O poema “Já não é possível”, o segundo de *Todas as Palavras*, aventura-se assim sob a égide de uma fé na possibilidade do impossível do poema. Essa fé mantém activa em MAP a crença na Poesia, que é, afinal, lembra Octávio Paz, “a religião secreta da era moderna” (Cf. Paz, 1987: 153).

Como já ficou dito, em MAP tudo se joga nas distâncias. É nessas distâncias – e reitero – que se conta uma *história*, uma multiplicidade de histórias: “aventuras

¹³⁰ Recordo que a indecidibilidade não remete para a polissemia ou para a multiplicidade de sentidos inerentes à dimensão metafórica da linguagem, mas para algo que se produz, que é “feito” *assim* e que se crê que “assim seja feito”: “a mais e a menos”, a disjunção ou incoincidência que impede que a polissemia encontre, no seu horizonte, a confluência do sentido numa unidade ou num todo.

¹³¹ A expressão “Assim seja” é a tradução mais corrente da palavra hebraica “Amén” com a qual terminam as orações no Cristianismo, no Islamismo e no Judaísmo. “Amén” é um anagrama da frase hebraica “Ani Maamim” cuja tradução literal para a língua portuguesa seria “Eu Acredito”. Com o passar do tempo a expressão adquiriu, na *vulgata* popular, o significado de concordância de pensamento ou sinónimo de expressão em relação a uma esperança futura: “Que assim seja”.

extraordinárias”. A história desta poesia começa pelo fim da história da poesia moderna, mas não sai do movimento revolucionário (ficcional e literário) que rege todas as histórias sob a égide dos princípios e dos fins. É pois a história da sua própria aventura, do seu *fazer-se* aprendizagem inaugural das velocidades inerentes ao seu próprio movimento que a poesia de MAP começa por nos contar.

3. A Viagem

Toda a obra é uma viagem, um trajecto, mas que apenas percorre este ou aquele caminho exterior em virtude dos caminhos e trajectórias interiores que a compõem, que constituem a sua paisagem ou o seu concerto.

Gilles Deleuze

A nossa viagem é inteiramente imaginária. Daí a sua força.

Louis-Ferdinand Celine

O poema “Palavras não” (TP: 13), terceiro poema de *ANFPM*, dá-nos testemunho da experiência de uma *falta*.

Ao mesmo tempo, as palavras regressam, neste poema, como personagens ou elementos de uma alegoria e esta enuncia-se agora na primeira pessoa do singular, mas uma primeira pessoa que é imediatamente dramática:

Palavras não me faltam (quem diria o quê?),
faltas-me tu poesia cheia de truques.
De modo que te amo em prosa, eis o
lugar onde guardarei a vida e a morte. (vv. 1-4).

Uma vez mais, a lição remete para aprendizagens anteriores – o motivo da morte, agora associado ao da vida, regressa ainda outra vez, como regressa o tópico do excesso, o facto de, entre as palavras que não faltam, não haver nada para dizer; no entanto, o poema “Palavras não” abre para qualquer *outra coisa* que nenhum dos dois poemas anteriores tratou directamente.

Neste terceiro poema insiste-se na experiência do descoincidente: as palavras servem aqui para dizer não serem *palavras* o que o poema procura – “palavras não me faltam”, insinua-se mesmo, no parêntesis francamente auto-irónico, que não se trata

sequer de *dizer* – “já não é possível dizer mais nada” (TP: 12) –, até porque não há sequer *alguém* para dizer alguma coisa: “(quem diria o quê?)”. O que ao terceiro poema efectivamente interessa é a afirmação da *falta da poesia* que impede que o poema seja de facto poema, sem a distância ou a incoincidência que o interrompe e afasta de si mesmo. A *poesia em falta* é o interlocutor ausente do apelo poético: “faltas-me *tu* poesia cheia de truques”. Apelo que é já modo possível de relação com o que é memória, recordação de uma perda.¹³²

Nesta terceira aprendizagem a poesia é designada como “cheia de truques”, forma coloquial ou prosaica, porém quase infantil, de designar um jogo, um prodígio de que o poema (e o poeta) já não participam. Este modo de designar a poesia é já sinal do domínio no poema de uma linguagem incapaz de coincidir com a própria poesia que lamenta em falta.

Amada *em prosa* – “lugar onde guardarei a vida e a morte” –, a poesia é aquilo que ao poema (poderia até dizer-se, sem contradição: aquilo que ao poeta) passou a *faltar*, isto é, deixou de ser possível. Como escrever poemas na ausência da poesia? Como *ser* poeta quando já não é possível fazer (ou esperar) mais do que amar “em prosa” o que *está* em falta?

Talvez se encontre aqui uma nova resposta à pergunta já formulada anteriormente: porquê falar de uma história (de várias histórias) quando é de livros de poemas que falamos?

Amar, “em prosa”, a poesia é um modo, uma maneira (alegórica), de partir do que terá sido, desde sempre já, perdido, ou, noutros termos, *vivido em perda* – eis o testemunho.

Mais do que uma descrição, menos do que uma profecia, esta terceira alegoria, terceira aprendizagem inaugural, põe-nos diante da condição do poeta na época da literatura, na época em que realmente não há senão prosa (discurso, “canto do signo”); não se trata, saliento, de nenhuma época histórica concreta, exterior ao poema, mas a

¹³² Lembra Silvina Rodrigues Lopes: “Só há relação com o que já se perdeu, só se perde aquilo com que houve relação: não é possível dissociar o acontecimento da memória dele, e esta da concretização de uma forma” (Lopes, 2012: 49).

época que o próprio poema – a voz que fala no poema, agora na primeira pessoa – diz ser a sua, *agora*.

Trata-se por conseguinte de um modo de dar testemunho, de relatar uma *experiência* e, em concreto, de testemunhar uma experiência genericamente negativa, em que a “falta da poesia” é descrita como *experiência de perdição*, de desorientação e de exílio; relato – retrato –, pois, de uma condição existencial.

Para o poeta de “Palavras não”, é dessa falta da poesia que advém *o próprio modo da relação* (no sentido de ligação, fidelidade e compromisso) *com* a poesia, com a ausência e a solicitação dela.¹³³ Uma relação que é de amor diferido, manifesto em prosa: “De modo que te amo em prosa”.

O *modo de amar* de que o poema fala, dando-lhe forma, é o modo singular (estrito) de guardar (procurar preservar, manter) tudo aquilo que, na falta da poesia, *fica sem lugar*. Escrever é, pois, um modo, uma maneira de amar em perda, de amar a perda, evocando o que falta pelas palavras que não faltam, pela memória, a seu modo saudosa ou nostálgica,¹³⁴ dos imponderáveis e surpreendentes “truques” com que terá sido, talvez, possível outrora esquecer ou ignorar inocentemente as distâncias, experimentar a admiração e o assombro face ao encontro inesperado.

Convertido em *narrativa*¹³⁵, relato de uma falta e de um desconhecimento, o poema é um lugar que hospeda, que (a)guarda, o incomensurável que a ele se destina: “o lugar onde guardarei a vida e a morte”.

¹³³ O verdadeiro poeta, diz Maurice Blanchot, “toda a sua vida busca a poesia” (Blanchot, 1955: 107). A poesia não é, todavia, uma actividade determinada, é preciso criar a sua necessidade, os meios e até as impossibilidades ou os obstáculos. Isto não quer dizer, salienta ainda Blanchot, que o poeta faça poesia com a sua vida, nem que busque a poesia na sua vida, mas também não quer dizer “que a vida permaneça intacta, a partir do momento em que se torna por inteiro a busca de uma actividade que não está segura dos seus fins nem dos seus meios, que está somente segura dessa incerteza e da paixão absoluta que exige.” (Idem: 108). Qualquer relação amorosa nos muda.

¹³⁴ O “nostos” – regresso, o étimo presente em *nostalgia* – é, em MAP, a experiência de uma falta que traça o movimento narrativo como *experiência de perdição*. É essa *experiência* (da perda e da falta da poesia) que faz do poeta um errático “viajante”, sem destino nem morada, mas que prossegue no caminho do regresso (solicitação e desejo) que o move e chama a esse encontro ao qual não pode faltar, ao qual não pode senão faltar Esta nostalgia, modo de melancólica saudade, reverbera ainda no título da *Antologia Pessoal* que MAP publica em 2012: *Poesia Saudade da Prosa*.

¹³⁵ Uso a noção de “narrativa” no sentido em que dela fala Maurice Blanchot. A narrativa é assim a designação possível do movimento em que se funda o relato a que dá lugar. Sublinha Blanchot: “A narrativa é o movimento para um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que

Nesta terceira alegoria é a própria alegoria que é posta em cena. Já não se trata só de figurar o que aconteceu, mas de figurar o que vai ou poderá vir a acontecer, a narrativa antecipada de uma experiência de escrita que está ainda no futuro e que se decide por inteiro na relação com *outra coisa* que não a “prosa” em que se exprime ou escreve. Essa *outra coisa* que está em falta – a “poesia cheia de truques” – não impele o poema a prosseguir, programando a sua recuperação ou reinstauração, mas antecipando o aprofundamento da própria falta num percurso que irá até à sua transformação em perda, e perda definitiva:

De que outra maneira poderei
assim te percorrer até à perdição?
Porque te perderei para sempre como
o viajante perde o caminho de casa. (vv. 5-8).

Aquele que fala no poema, qual antigo novo Ulisses¹³⁶, converte-se em viajante, um especial tipo de viajante que é aquele que “perde o caminho de casa”, aquele que se afasta demais. Este viajante (figura alegórica por excelência, que regressa reiteradamente noutros poemas) expõe-se a perigos e, em certo sentido, *só se expõe a perigos*, em particular ao perigo – e mesmo à sua certeza antecipada – de perder (ou de

parece não ter, antecipadamente e fora desse movimento, qualquer espécie de realidade, e tão imperioso no entanto que só ele atrai a narrativa, de modo que esta nem sequer pode «começar» antes de o ter atingido, e no entanto apenas a narrativa e o movimento imprevisível da narrativa fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (Blanchot, 1984: 14,15).

¹³⁶ A figura de Ulisses é explicitamente convocada no poema “Desta maneira falou Ulisses” (TP: 23), ainda do primeiro livro de MAP, como figura tutelar de um certo modo (ou maneira) de *falar* (literária por definição). Importa referir, desde já, que, na poesia de MAP, “escrever”, “contar” (narrar) e “falar” enquanto acções correspondentes ao trabalho do poeta que é o exercício do poema não são acções distintas. Bastará atentar nesse mesmo poema “Desta maneira falou Ulisses” (o próprio título é neste aspecto, só por si, exemplar) para, regressando a essa espécie de berço do que chamamos de “literatura ocidental”, reconhecer a precedência da escrita a qualquer acto de fala. A *Odisseia*, obra charneira da passagem da tradição oral para a tradição escrita, é uma colecção de textos, fragmentos da memória guardada em livro – eis porque MAP terá feito das aventuras de Ulisses emblema da sua própria condição de poeta como personagem viajante de um mundo desde então já literário. O poema “Desta Maneira Falou Ulisses” mostra claramente a indistinção entre “falar”, “escrever” e “contar” ao recorrer aos três verbos na descrição do mesmo exercício poético: “Falo por mim”; “Escrevo para casa”; “Conto estas aventuras extraordinárias” (Cf. TP: 23). É a leitura deste poema que me dedicarei no capítulo final deste ensaio.

ter desde sempre já perdido) aquilo que ama: “Porque te perderei para sempre [...] E, tendo-te perdido, te perderei para sempre.” (TP: 13).¹³⁷

O poema “Palavras não” é, assim, o primeiro dos muitos princípios e regressos ao princípio – e até a um antes do princípio – que faz da poesia de MAP simultâneo relato de uma *experiência de perda e do trajecto da perdição*. Mas esta experiência relatada (guardando em prosa o que inapelavelmente se perde) é, ao mesmo tempo, a única maneira de percorrer – “de assim *te* percorrer”, abrindo a possibilidade do caminho – o que *está* insistentemente *em falta*.¹³⁸

Interpelando a “poesia”, esse “tu” ao qual o poeta se dirige, prevalece o jogo, a possibilidade de continuar o diálogo com o desconhecido e com a ausência, com essa imponderável *outridade* que nos interpela e, solicitando-nos, se faz escuta.

A negatividade da falta, um tema que este terceiro poema é responsável por desencadear na sequência de *Todas as Palavras* onde muitas vezes retornará, pode pois reverter em positividade, tornar-se condição imaginária de viagem e aventura, condição ou fundamento do discurso, e ser ainda, ou por isso mesmo, desde o início, experiência dupla de grande distância e de extrema proximidade. É o que porventura se poderá ler nas últimas linhas de “Palavras não”:

E, tendo-te perdido, te perderei para sempre.

Nunca estive tão longe e tão perto de tudo.

¹³⁷ Como já referi anteriormente, os títulos de grande parte das obras de MAP são elucidativos na subordinação à ideia de viagem, de jornada ou de travessia, não só pela insistência na retórica dos lugares, mas também pelo modo como figuram o viajante ou parecem assinalar as inquietações, os acidentes e os desencantos do seu percurso: *Aquele que quer morrer* (1978); *Nenhum Sítio* (1984); *O Caminho de Casa* (1989); *Um Sítio onde Pousar a Cabeça* (1991); *Farewell Happy Days* (1992); *Cuidados Intensivos* (1994); *Nenhuma Palavra e Nenhuma lembrança* (1999); *Atropelamento e Fuga* (2001).

¹³⁸ Este amor em ausência, em perda ou perdição, sinaliza, desde o início da poesia de MAP, uma heterodoxia, uma dissonância face às ideias totalizadoras e aos sistemas de crenças em que assenta a noção moderna de poesia lírica, nomeadamente as noções de subjectividade expressiva e de interioridade que, desde logo, um verso como “quem diria o quê?” coloca sob interrogação ou suspeita. O movimento poético de MAP é uma continuada busca do ponto de partida, que é desde sempre já um regresso ao fim, fazendo do próprio princípio um lugar de que só se aproxima distanciando-se dele, isto é, perdendo-o (“porque te perderei para sempre”). No entanto, esta experiência de perdição, que é também uma experiência de amor e fascinação, é a única maneira de ter a experiência do caminho (de “te percorrer”), só nessa experiência se anunciando a possibilidade de uma esperança, a de vir a chegar a um fim, a *um sítio onde pousar a cabeça*; regressar a casa.

Só me faltavas tu para me faltar tudo,
as palavras e o silêncio, sobretudo este. (vv. 9-12).

Novamente o idiomático da língua portuguesa causa atrito no já impreciso sentido dos dois últimos versos do poema. Em português, usa-se a expressão “só me faltava isto” para expressar o agravamento de um problema ou de uma situação já de si penosa. A mesma estrutura idiomática modela a expressão “era só o que me faltava”, para verbalizar, por um lado, a consciência da situação assim agravada, e por outro, ou simultaneamente, um certo modo já de resistência, percepção de um limite.

Ler apenas o sentido idiomático – *era só o que me faltava* (para faltar tudo) faltar-me também a “poesia cheia de truques” – seria o modo prosaico, com o seu toque inapagável de humor, de ler “a menos” o que nos últimos versos deste poema é um irredutível dizer “mais”, dizer *outra coisa ainda*.

A *falta da poesia* – “tu” – não só agrava uma falta anterior de já *quase* tudo, como agrava a própria experiência da falta. O idiomático “só me faltavas tu” joga-se, é sabido, na presença de qualquer coisa de inesperado que surge, que aparece subitamente. Ora, no poema “Palavras não”, o “só me faltavas tu” joga-se com *o que não aparece*, com *o que não comparece*, com *o que efectivamente falta* e que, ao mesmo tempo porém, descoincide ainda com a sua própria falta. Porque, se realmente *faltasse*, essa falta suprimiria todas as outras faltas: “as palavras e o silêncio, sobretudo este”. Paradoxalmente, a poesia é *uma falta que não falta*. Uma ausência que deixa palavras no seu lugar, que *faz* (modo poético de um misterioso fazer, *poesis*) *falta*.

A aspiração à poesia deixa-se assim confundir, no final do poema “Palavras não”, com o desejo ou com a aspiração ao silêncio (“sobretudo este”), com a possibilidade de dispensar enfim as palavras que “não faltam” (assim começa afinal o poema) porque à prosa nunca faltam palavras, ela não é outra coisa senão palavras, o exercício literário da palavra.

A descoincidência das palavras com as próprias palavras comuns do poema prolonga a lição do poema “Já não é possível”, reiterando a aprendizagem, como se só a

poesia pudesse trazer consigo a descoberta, na linguagem, da força que dispensa ou transcende a própria linguagem, isto é, a possibilidade do silêncio.

A palavra “silêncio” (e retornarei muito mais vezes a este tópico) assinala, em MAP, esse *acontecimento* inicial e último de onde tudo parte e aonde, regressando, a cada vez, tudo chega pela primeira e última vez. O “silêncio” é simultaneamente a marca de uma irredimível falta na memória do ser (o que *está* em estado de ausência) e emblema do *que falta*: alegoria da sua própria impossibilidade. A ele se destina o poema, aprendendo a confiar-se-lhe.

4. A Escrita

A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto por meio do qual, independentemente do que queremos exprimir e do modo como o exprimimos, se anuncia *este acontecimento*: aquilo que está escrito pertence à literatura, aquele que lê, lê literatura.

Maurice Blanchot

O duelo com o indizível só cada um o pode travar.

Silvina Rodrigues Lopes

Se o poema “Palavras Não” tornara já decisivo sublinhar a enunciação na primeira pessoa – pela qual é uma experiência singular que se tenta dizer e assinar –, mais necessário ainda se torna destacá-la no quarto poema do primeiro livro de MAP, onde surge logo no próprio título: “Calo-me” (TP: 14).

Damos, à medida que avançamos, um passo atrás, para ver melhor, como quem se vai aproximando, ao distanciar-se, de uma nova perspectiva sobre ponto de onde se partiu. Este movimento pode ser descrito como um dos traços que identificam a poética de MAP: por um lado, o movimento circular de retorno ao princípio, ao ponto de partida (revolução: passagem sucessiva de um corpo pelos mesmos lugares); por outro lado, o regresso do que, na passagem, é já regresso a um ponto anterior ao princípio, numa espécie de re-visão contínua do caminho que se percorre.

A figura que emerge no poema “Calo-me” é a do *escritor* e o primeiro verso descreve o efeito do confronto do escritor com a escrita: “Calo-me quando escrevo” (v. 1). Este confronto é o confronto com um poder efectivo, um poder que impõe silêncio àquele que diz “eu”, mesmo no momento em que, por escrito, o diz ou está a dizer.

Escrever não é reproduzir por escrito o discurso de uma “voz que fala” (e, de novo, estas lições mostram o que as liga umas às outras), é activar, na gramática que nos

pertence, a possibilidade da “escuta” (que é também uma escrita) do *Outro que fala*: na poesia de MAP “É sempre Outro quem escreve” (TP: 95); no limite, di-lo o poema sintomaticamente intitulado “Primeiro poema” (TP: 231), “É o infalável que fala”.¹³⁹ Ao calar-se ao mesmo tempo que delega a fala ao Outro, o poeta vota-nos às imaginações verbais.

O gesto que aparentemente dissolve o sentido do agir, resolve-se na acção de se tornar passivo: de acolher, de escutar, no poema, as palavras. O escritor aprende a calar-se. Para ouvir é preciso *fazer silêncio*, é preciso aprender a *dar lugar* às palavras (à memória: ausência de toda a presença a si), para que elas falem àquele que as escuta:

Calo-me quando escrevo
assim as palavras falam mais alto e mais baixo.
Nada no poema é impossível e tudo é possível (vv. 1-3).

Nestes primeiros três versos, o poema “Calo-me” adianta uma aprendizagem em acto dos paradoxos da enunciação quando a poesia (*poesis*) é governada pela “escrita”. Entregar-se à escrita é um modo paradoxal (o único modo, talvez) de, na mais irredutível das distâncias, o poeta exercitar aproximações ao poema, aprender a calar-se, aprender a calar tudo aquilo que em si é voz alheia, lembrança lida, experiência comum, memória. Um movimento que é, porém e desde o início, sem garantia nem convicção outra que não a da crença de que “Nada no poema é impossível e tudo é possível” (v.3).

¹³⁹ Regressarei a esta questão do “infalável” em MAP. Nesta nota deixo apenas o registo do que, numa entrevista a Nuno Ramos de Almeida, publicada em 28 de Fevereiro de 2012, MAP diz a propósito da ideia que tem da sua própria poesia: “A minha ideia era a de que tudo aquilo, os poemas que até então tinha escrito, e os que continuo a escrever, eram só aproximações, tentativas de tocar algo irremediavelmente distante, talvez de tão elementar e de tão perto, imagens de qualquer coisa inominável tentando falar no meio de tanta memória. Porque (escrevi-o uma vez num poema) é o *infalável* que fala, ou tenta desesperadamente falar, na poesia; pelo menos na minha. A «inocência original», dizes tu. Sim. E o silêncio original. Porque temos (eu tenho) a cabeça e o coração cheios de vozes. Escrevemos decerto com a memória, mas também contra ela. Em busca de uma improvável voz inicial. Mas como esquecer? E como nos calaremos? Sem que palavras? Há, dir-me-ás, em tudo isto uma grande e melancólica ansiedade da influência. Há sim, até onde posso sabê-lo. Daí a ironia. Mas não passamos a vida (e a literatura) à procura do nosso rosto, ou de algo parecido com ele?” [Consultado a 23/03/2012]. Disponível em <URL: <http://www.ionline.pt/node/181453>>.

Todavia, apesar da fé, o poema “Calo-me” prossegue, nos versos seguintes, com a constatação de uma dificuldade (que a adversativa enfatiza) que é, ao mesmo tempo, uma indagação do próprio acto poético e das exigências a que obriga:

Mas não arranjo maneira de entrar no poema
e de sair de mim e por isso a minha voz é profunda e rouca
e por isso me calo (e como me calarei?) (vv. 4-6).

A dificuldade de *sair de si*, como se o poema lesse de imediato a inscrição da primeira pessoa singular de cada vez que ela ocorre, traz ao poeta a consciência da dificuldade de saber *como calar-se*, como aprender a *entrar no poema*. É *por isso* (e o espaço de hesitação e diferimento expressa-se no espaço em branco do verso) que a sua voz é “profunda e rouca”, efeito já do que a enterra e enrouquece.¹⁴⁰

Esta “voz” (a que o sujeito da enunciação chama, no poema “Calo-me”, “a minha voz”), ao mesmo tempo que cria no espaço do poema o *efeito* de uma ligação mantida com a ordem pessoal, não poética ou pré-poética, expõe o drama de uma escrita que se inscreve precisamente nas dificuldades da separação (saída ou evasão) dos limites do “eu” (da sua memória e da sua consciência dela).¹⁴¹ “Eu”, em MAP, é um lugar gramatical de onde o que fala é fala a múltiplas vozes. Todavia, na palavra “eu” é preciso

¹⁴⁰ Esta evocação de uma “voz” pertencente a uma ordem extra-poética, pessoal – “a *minha* voz é profunda e rouca” – é precedida graficamente por um intervalo de silêncio, o espaço deixado em branco na sequência linear do verso. A conclusiva “por isso” reitera o sem-lugar dessa “voz”. Não podendo entrar no poema, nem sair de si, aquele que no poema diz “eu” recebe os atributos do espectro ou do fantasma cuja voz “profunda e rouca” é sem presença e sem pertença, uma voz afectada pelo silêncio e pela distância, soterrada, enterrada como um morto.

¹⁴¹ Faço notar que o uso do verbo “calar” no início do poema – “Calo-me quando escrevo” –, não tem o mesmo sentido do seu uso no sexto verso do poema – “e por isso *me calo*”. É de experiências (silêncios) diferentes que se fala. No início do poema, “calar-se” é o modo de *entrar na escrita* (o silêncio daquele que escreve é parte constitutiva do poema onde “tudo é possível e nada é impossível”); na segunda ocorrência do verbo, porém, manifestam-se as dificuldades e os entraves da tarefa. O escritor “cala-se” (“e por isso me calo”) porque *não arranja maneira* de entrar no poema. A mudança da posição do pronome afecta o sentido do verbo, reforçando a primeira pessoa do singular e, com ela, o “eu” como sujeito e simultaneamente alvo da acção. Neste verso, o escritor não se cala para que, *assim*, as palavras falem: o escritor é calado pela experiência (consciente) da distância e do silêncio que se entrepõem entre as palavras que falam e a sua voz que assim se torna “profunda e rouca”. O escritor *cala-se* porque não consegue sair de si, dessa “mítica interioridade” (também chamada “identidade”) do “eu”, que cisma em escutar a sua própria voz e não a da *outridade*.

criar lugar para a singularidade da diferença daquele que a cada vez a pronuncia, caso contrário “eu” não é senão um lugar vazio, lugar de exílio, onde se dão a escutar todas as vozes, menos aquela em que se pode reconhecer ao ser reconhecido. Só o poema, ao qual “tudo é possível e nada é impossível”, dá acesso à possibilidade de traçar a linha vocal que desenha a sua *verdadeira voz*.

Mas para a traçar é preciso aprender a *sair de si*, de todas as palavras e de todas as lembranças que se identificam com a palavra “eu”, como se “eu” fosse afinal a *exterioridade* mesma que impede o escritor de se *in-escrever* (assinar) no poema, de se *calar* para se dar a ouvir, para se *fazer* ouvido.

A necessidade de *se calar* não é, pois, – nem é apenas – uma consequência do conflito instaurado entre a ordem do poema (gramatical) e a ordem estrita da experiência pessoal, entre o geral partilhável e o impartilhável pessoal, ou entre o “exterior” e uma “interioridade” suposta. A necessidade de aprender a calar-se é solicitada por uma necessidade de aprender a “entrar no poema”, porque a crença *no possível* do poema se concebe intacta caso se reencontre o acesso às suas possibilidades de dissolução do impossível.

Ao longo do poema “Calo-me”, aprendemos que a questão poética em MAP parece muito menos ser a de procurar *exprimir(-se)*, do que a de encontrar um modo (uma maneira) de conseguir aprender como *não (se) exprimir*: “(e como me calarei?)”. (v. 6).

O poema “Calo-me” é um dos primeiros poemas a pôr em cena de escrita o que há na poesia de MAP de *combate contra* a expressividade do “eu” enquanto núcleo idealmente romântico de uma poética da interioridade e do génio. “Eu” é, precisamente, o lugar (uma condição) de onde importa *aprender a sair*.¹⁴² Ainda no

¹⁴² MAP é, entre outras coisas, disse Eduardo Lourenço no ensaio já citado, um poeta “romântico, anti-romântico”. A poesia de MAP vai-nos ensinando a entrar num improvável (sem modelo nem prova) entendimento do poético que passa pela experiência da leitura que nos dá a escutar *o modo como* (de *diferentes maneiras*) os poemas se (cor)respondem, dialogando uns com os outros. No desejo de “calar-se” que se expõe no quarto poema de ANFNPM reverbera a fé nessa *alguma coisa* incomensurável em que nos foi dado acreditar na primeira das lições inaugurais: “o verdadeiro rosto do poema” (TP: 12). Esse imponderável “rosto”, cuja “verdade” se funda na incoincidência (“a mais e a menos”) vai sendo desenhado, ao longo da poesia de MAP, como quem traça em esboço o retrato de um desconhecido cuja voz solicita reconhecimento. Esta é uma poesia que começa com traços *a mais* (memória a mais, palavras

ensaio “Manuel António Pina – A ascese do Eu”, Eduardo Lourenço sublinha-o como um dos traços que singularizam a obra:

MAP é um dos raros poetas do meu conhecimento que não confere ao que chamamos *interioridade* uma qualquer consistência e faz dela a essência mesma da nossa identidade. Para ele, tudo – mesmo o mais subtil e efémero – é pura *exterioridade* (Lourenço, 2010: 8. Itálicos do texto).

Há em *Todas as Palavras* uma *aprendizagem da exterioridade* enquanto experiência inerente à própria relação com a literatura.

Avanço ainda um pouco mais na citação do ensaio de Eduardo Lourenço:

Como a literatura tem vivido, desde a sua origem, da convicção de que o sentido e a realidade do mundo só dessa mítica interioridade são a expressão e o espelho, suspeitá-la ou preferir-lhe esse outro espelho, o da exterioridade (onde tudo está inscrito e de onde tudo é descrito), é uma espécie de revolução copernicana na ordem da poética e da poesia. (*Ibidem*).

Eis-nos de volta ao espaço metafórico do cosmos. Esta “revolução copernicana”, MAP não a “inventou nem a consome a sós” (*ibidem*). MAP é, afinal, contemporâneo de uma visão (assumida agora como evidência fundadora da sua própria prática poética) que, no escuro da sua própria época (e retomo as palavras do ensaio de Eduardo Lourenço), já “vinha a caminho e constitui a vocação latente da modernidade: escrever, evocar a realidade com a tinta mesma da realidade, o que está fora, que existe porque nós a vemos, mas que já nos via antes que a víssemos.” (*Ibidem*). Pedagogia da solicitação.

a mais) e que vai sucessivamente (como quem volta sempre aos mesmos lugares) sobrepondo, apagando, *subtraindo*, as marcas do excesso. *Assim* – sempre “a mais e a menos” – o poema (e, no poema, o poeta com o poema) aprende, como quem escava, a reconhecer o que “no fundo de isto” se oculta e só no silêncio se d(ar)á a escutar: “esta é a minha voz, / o que no fundo de isto se escuta.” (TP: 105).

A Obra solicita aquele que se lhe consagra a responder pela própria possibilidade de dar resposta. É neste sentido que a solicitação, é ela mesma, uma modalidade de leitura, modo específico de relação com a exterioridade dos textos. Há, na poesia de MAP, e muitas serão as ocasiões de o salientar, não tanto uma “angústia da influência” (daquilo que *in-flui*), mas uma aguda consciência de uma como que, chamemos-lhe, para jogar com o célebre ensaio de Harold Bloom, *angústia da exterioridade*.

Na última das quatro lições de *Todas as Palavras* aprendemos que o poema não é manifestação ou expressão de um “eu” (personificação de uma mítica interioridade), mas antes, ou talvez no avesso disso, expressão alegórica (isto é, sempre incoincidente e anômala) do que é exterior e irredutível aos limites estritos e estreitos de uma consciência de si e de uma memória subjectiva do mundo. É esta “experiência anômala” – que é experiência de uma experiência de *não saber* para lá (*au delà*) do que se sabe – que o poema provoca e solicita.

O drama, em MAP, não está, por isso, no que vem, no que chega (“não há palavras que não cheguem”), no que *influi* no ou ao poema; o drama (po)ético, em MAP, é o drama do que *fica* (do lado de) *fora* do poema, o drama daquele que não arranja maneira de *sair de si* (tantas palavras, tantas lembranças), do que o exila, afastando-o cada vez mais do silêncio: “Lemos de mais e escrevemos de mais / e afastámo-nos de mais [...] do silêncio das línguas.” (TP: 312).

Como quem aprende, passando sucessivamente pelos mesmos lugares (reiterando, repetindo), a caminhar, isto é, a falar – É isto falar, caminhar? (TP: 23) –, o poeta em MAP é aquele que reconhece que “eu” não é o *sujeito da* escrita, mas aquele que é *sujeito à* escrita que o escreve, aquele que se submete à gramática que, porquanto lhe pertence, ao mesmo tempo que o cala, o *faz* falar ainda, mesmo que “de mais”.¹⁴³ O poeta sabe que, para aprender a escutar *o que fal(t)a*, tem de apender a

¹⁴³ É no poema “Calo-me” que ficamos a conhecer a figura do escritor sobre o qual pesa, não a “angústia da página em branco”, mas a angústia do excesso de fala sobre a página que nunca está em branco; uma figura que regressará noutros poemas sob fórmulas talvez mais prosaicas ou exasperadas: “Como escritor é difícil encontrar mais chato” (TP: 21); “Agora o que disser é para me enterrar” (*Ibidem*); “Estou sempre a falar de mim ou não” (TP: 17); “Eu falo de mais” (TP: 28), isto para citar apenas alguns exemplos do primeiro livro. Mas é este primeiro livro que abre ao que no segundo livro de MAP não é senão, levado ao extremo da sua própria dissolução, o efeito da “Literatura”: “Só aqueles através de cujo horror / a Literatura escreve / se tornam faladores.” (TP: 77).

calar-se para deixar falar “mais alto e mais baixo” as palavras que nunca faltam, pois, nessa fala excessiva, não há “palavras que não cheguem para não dizer nada” (v. 8). Estes são tempos em que se fala sem nada a dizer, sem nada a perder. Tempos em que, por isso mesmo, não se pode escapar às perguntas que reiteradamente indagam a sua própria razão de ser: “(Que fazer e para quê?)” (TP: 17).¹⁴⁴

Começar a falar em tempos em que “já não é possível dizer mais nada” é ainda, eis o teor da lição aprendida, continuar a falar (“também não é possível ficar calado”). Pedagogia da repetição que solicita resposta, responsabilização. É preciso inventar (procurar descobrir) linhas de fuga ao já dito, regressar por ele e voltar a dizer de novo, *dir-se-á de novo?* A indecidibilidade (a)guarda a sua confirmação. Repetição ou diferença? A isto só um *Outro* pode dar resposta.

A poesia de MAP faz-se assim expressão alegórica (fala de um Outro, para Outro ainda) do que só começa (do que só pode *vir a* começar) no irredimível desaparecimento – na morte do “eu”; só *por aí*, no reconhecimento de tudo o que acabou, se abre a possibilidade de fuga, o sempre improvável encontro com o que *ainda nem começou*. Pedagogia da subjectivação: *encontro do escritor com o seu silêncio*.

É para esse encontro que o poeta de MAP caminha, atravessando a memória como que em busca de *alguma coisa (ou de alguém)* que terá ficado esquecido do lado de fora de todas as palavras e de todas as lembranças, *aí* onde só cabe, talvez, a experiência do silêncio, a impossível experiência da morte que nos é estrita e comum a todos. O poema “Calo-me” abre-nos o acesso às mais fundas interrogações que atravessam *Todas as Palavras*. Não é, afinal, a morte o que as palavras procuram? A questão sobrevém formulada assim no poema “Uma noite com Vladimir”:

¹⁴⁴ Se, aprendemo-lo com o poema “Hegel, filósofo esporádico”, *é sempre Outro quem escreve* (Cf. TP: 95), sabê-lo não escamoteia o facto – pelo contrário, talvez mesmo o acentue – de, precisamente por ser sabido que não é o escritor (ele próprio) quem escreve, em todo o dito ficar *alguma coisa* que é ignorada: o segredo do que *está ali* para ser escrito. Afinal, “como poderia o escritor ele próprio, mesmo quando é um filósofo, saber o que *está ali* para ser escrito?” (*ibidem*). Este “como?” indaga, indecidivelmente, a possibilidade de *saber* e a invenção (revelação ou descoberta) do seu (im)possível. Toda a escrita é sem garantias. Todo o escrito exige por isso a interrogação recorrente dos *modos como* da sua possibilidade; daí o retorno das hesitações: “(Que fazer e para quê?)” (TP: 17); “Como escreverei? Sem que palavras? Quem? Qual? (TP: 20); “Com que palavras e sem que palavras? (TP: 306).

Ouvir-me-emos

– não é a morte o que as palavras procuram? –
sob tanta terra?” (TP: 234).

No poema “Calo-me” começa a aprender-se que o modo de dar resposta a indagações como esta passa pela dissolução dos limites estritos da consciência e da memória que não é senão, sempre e já, “literatura”, ficção da existência.

No entanto, entre tantas palavras e tantas lembranças, o poeta (o insubstancial “eu” lírico) é aquele que perdeu *o caminho de casa*, esqueceu os pontos de referência, os polos norteadores. Perdido o caminho, talvez para sempre, o escritor caminha errante, desorientado, mas sem sair da órbita poética em que revolucionariamente (intransigente e literariamente) prevalece, fazendo das forças mesmas que o mantêm em órbita o seu trajecto e a direcção do seu regresso a casa – *um sítio onde pousar a cabeça*. (TP: 151).

Esta é a paradoxal condição daquele que se afastou demais do princípio e do fim de tudo: segue a solicitação de um regresso sem saber por onde vai nem para onde há-de ir. Pedagogia da perdição.

Na poesia de MAP, e essa lição começa a aprender-se aqui, no último dos quatro poemas inaugurais de *Todas as Palavras*, aquele que quer *entrar no poema* tem de começar por aprender a consagrar-se à escrita, calando-se; tem de aprender a desaparecer – *a morrer* –, respondendo à obra que o solicita.

Diz Maurice Blanchot:

A obra atrai aquele que se lhe consagra ao ponto em que ela é à prova da sua impossibilidade. Nisso ela é uma experiência, mas o que quer dizer esta palavra? (Blanchot, 1955: 105).

É da dessincronia irredimível entre o Outro que escreve (as palavras que falam “mais alto e mais baixo”) e aquele que se cala (“o escritor, ele próprio”) que devém essa

experiência singular e intestemunhável, que é a experiência da obra, a cuja expressão alegórica MAP se dedica e destina.

Aquele que procura *arranjar maneira* de entrar no poema é aquele que se consagra à impossibilidade da impossibilidade do poema, sem saber o que faz: eis a *anomalia poética* da experiência literária. Perguntar *o que quer dizer* esta *experiência* é perguntar pela (im)possibilidade de testemunhar, respondendo pelo seu próprio testemunho, responsabilizando-se por aquilo que *não se sabe*; é perguntar pela possibilidade *responsável* da “assinatura”.

O poema “Calo-me” é uma das inúmeras lições de *Todas as Palavras* pelas quais aprendemos, com o escritor, que a assinatura, no caso do poema, não é garantia de presença nem de pertença, nem é um processo viável para quem procura aceder à dimensão ilimitada do testemunho, não confinada ao “eu”, que um poema actualiza (no sentido em que *põe em acto*). Aprender a condição escrita do poema é aprender que quem o assina não “entra” (não participa) no poema só porque o escreve. Não é a *vontade* (intenção ou *querer dizer*) que contra-assina a assinatura. É preciso aprender a *assinar*: sair de si – calar-se – e entrar no poema, para que o poema fale *em nome próprio*. Enquanto figura da escrita que é, cabe ao escritor o trabalho de procurar “arranjar uma maneira” (e a escolha do verbo é significativa) de *entrar no poema*, entrada que implica, precisamente esse esforço de “arranjar” (simultaneamente encontrar, recuperar e restaurar) uma maneira de *sair* – invenção de uma fuga.¹⁴⁵

Estes dois gestos são convertíveis num acontecimento único: só *saindo de si* (destruição de “tudo o que me lembra”)¹⁴⁶ pode o escritor *entrar no poema*, com a naturalidade com que se entra em casa própria. Em MAP não se trata pois de construir ou arquitectar um poema como quem constrói ou edifica uma casa, um “absoluto” (*a casa do ser*). O poema não é (vê-lo-emos ao longo da leitura de *Todas as Palavras*) a casa do “eu”, a sua interioridade manifesta ou manifestada; em MAP, o poema é o que

¹⁴⁵ Cito Deleuze: “Fugir, não é de todo renunciar às acções, não há nada mais activo do que uma fuga. [...] Fugir, é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobrem mundos através de uma longa fuga quebrada” (Deleuze, 2004: 51).

¹⁴⁶ Reactualizando a mesma lição aprendida no poema “Calo-me”, o poema “Nenhuma coisa” explicita o trabalho que cabe ao escritor nesta poesia: “O meu trabalho / é destruir, aos poucos, tudo o que me lembra.” (TP: 17).

fica quando o escritor se cala enfim, esquecido de si, dando lugar à voz que, sob palavra, fala sobre o seu silêncio. Em MAP o que interessa na escrita do poema é o que nesse acto é desde sempre já desconstrução de uma totalidade, lugar aberto ao Outro, o que está para vir.

No ensaio “A Anomalia Poética” publicado, em 2005, no livro com o mesmo título (um livro a todos os títulos significativo para as questões do literário em MAP), Silvina Rodrigues Lopes explicita a complexidade daquilo que está implicado neste modo de entender a irregularidade arquitectural de um poema:

Na arquitectura de um poema disseminam-se pontos de resistência, pontos de decisão, que o tornam inseparável do fazer em que se origina (nesse sentido, ele é biográfico, e anti-biografista, naturalmente), aí é também quem escreve (não um autor-*médium*, nem um autor – identidade ou projecto, mas o «autor» enquanto potência em acto) que resiste à dissolução no indiferenciado que são os discursos dos outros enquanto tais, enquanto moeda que circula, que se destina a circuitos pré-estabelecidos. (Lopes, 2005: 254).

Termino a citação acima transcrita com a frase que, na sequência do texto de Silvina R. Lopes, destaco:

Quem constrói um poema constrói uma assinatura, a sua morada, o seu testemunho. (*ibidem*).

Eis o que, com *Todas as Palavras*, MAP nos dá a aprender.

Construir um poema, uma assinatura, é abrir um lugar, uma morada. Nesse sentido, é uma responsabilidade (uma resposta e um compromisso) que se efectiva com e pelo outro que acolhe e solicita entrada. Em MAP, responder pela sua própria assinatura é uma questão ética, antes mesmo de ser uma questão de poética. A construção da assinatura – salienta Silvina Rodrigues Lopes, ainda no ensaio “A Anomalia Poética”, acima citado – “é a condição ética da poesia”. (*Ibidem*).

É a aprendizagem das condições de possibilidade desta condição que agencia a primeira metade da obra de MAP. Aquele que *se cala quando escreve*, aquele cujo trabalho consiste em *destruir aos poucos tudo o que o lembra* (Cf. TP: 17) é aquele que sabe que só saindo de si pode(rá) vir a chegar a si, ao (re)conhecimento do que não sabia que sabia, à possibilidade de assinar *Todas as Palavras* “sem o sabor de palavras estrangeiras na boca” (TP: 351). Entrar, enfim, no poema como em casa.

Eis a razão por que, e volto ao texto de Silvina Rodrigues Lopes, “a construção da assinatura, nunca poderia consistir numa simples apropriação de discursos de outros pois a apropriação é sempre identitária, modo de reforçar o estabelecido. Pela linguagem o poeta situa-se já numa relação com o comum [...] e vai interferir no comum.” (Lopes, *idem*: 254, 255).

É desta “relação com o comum” – pedagogia da citação – que advém a possibilidade de “interferir no comum”, de marcar *diferença*, de assinar uma obra.

Por isso o poeta cala-se para escrever, para enviar, destinando ao Outro, o que só pela *gramática da língua que lhe pertence* pode vir a dar-se a conhecer: o seu silêncio. Eis a dádiva de toda a assinatura – (po)ética – que se destina a acolher, hospedar, receber, *dar lugar* ao Outro. A mesma linguagem que desapropria (rouba) o poeta da possibilidade de falar em seu *próprio* nome abre trajectos, possibilidade de viagem, travessias. É entre todos os perigos, riscos e desvios – e “Os homens temem as longas viagens” (TP: 162) – que se caminha em direcção ao silêncio. Assinar é reconhecer – contra-assinar – o próprio silêncio. Construção de um idioma, por conseguinte.

Como um poema, uma assinatura (uma morada, um testemunho) solicita àquele que se lhe consagra uma (re)aprendizagem da construção.

É a interrogação radicalizada da (im)possibilidade da assinatura que atravessa o trabalho poético que é o de MAP (sobretudo na sua primeira fase, em que a aprendizagem se intensifica). Isto mesmo se aprende nos e pelos poemas que nos solicitam resposta às solicitações que (n)os movem. Como assina o poema aquele *que se cala para escrever*? Quem o pode(rá) escutar, contra-assinar?

Mais do que expressão de uma suspeita ou dúvida, interrogações como esta são, elas mesmas já, percurso de aprendizagem, orientações que guiam a própria leitura

poética. Há na poesia de MAP uma permanente solicitação a que o leitor compreenda que, também ele, não pode deixar de se interrogar (e de se suspeitar) perante aquilo que *faz*, quando não pode deixar de falar de um poema. Apesar de todas as distâncias, não é diferente da do escritor, a condição que é a sua.

Destinando-se (consagrando-se) à obra que se lhe destina, o leitor deve, por isso mesmo, também ele, aprender a “entrar no poema”, a “sair de si”, para que não faça da obra um lugar exterior, alheio, que se atravessa por fora sem se *implicar* nela. É ainda Silvina Rodrigues Lopes que enuncia o que interessa que fique dito:

Tal como só pode originar-se da experiência, um poema destina-se sempre à experiência de quem lê, ao contínuo movimento de recomeço tangente à história individual, e que faz ressoar nela espaços-tempo não mensuráveis. À anomalia da experiência poética, só uma outra anomalia, a da leitura enquanto acto igualmente sem medida, pode responder (Lopes, 2005: 256).

Está nesta disjunção inclusa a razão interna para a inviabilidade de reduzir o poema a expressão (a voz a uma convencional voz lírica subjectiva); e também está nela a razão para que a figura do leitor se forme, para lá de qualquer leitor concreto ou projectado, no texto do poema, como se dele fosse a figura mais necessária e “natural”: testemunha do testemunho impossível do poeta.

Separado por um espaço em branco dos versos que o antecedem (e regressamos ao poema “Calo-me” que traça o fio condutor deste capítulo), o seu dístico final vem como que fechar a alegoria, não para a abrir a um terceiro (figura do interlocutor ou do leitor) capaz de resolver ou esclarecer a tensão ou o drama que o poema descreve, mas para afirmar como inútil a duplicação da sua própria exterioridade:

E vós também: não me faleis de nada ou falai-me.
Porque não sabeis o que dizeis. (vv. 9-10).

Como em “Os tempos não”, emissor e receptor indistinguem-se, re-unidos num mesmo impoder da própria fala, em face do que, pelas palavras do poema, é dito. Não se trata, pois, de dar um “sentido justo” às palavras comuns, mas de, indagando o próprio sentido desse sentido, procurar *inventá-lo*, isto é, aprender a *descobri-lo*. Em MAP a solicitação de partilha das vozes não visa a decifração, sequer a interpretação do que é dito, mas a *comunhão* numa experiência de não-saber (um segredo) comum a que só o poema – lugar de encontro – pode dar acesso.

Aprender *a entrar no poema* é aprender *a sair de si* para entrar no *fora de si*, no mistério irredutível ao pessoal subjectivo: eis o imperativo ético-poético que a escrita de MAP exige ao seu leitor. Tal como a escrita, assim a leitura é, também ela, autobiográfica (posto que anti-biografista): “é também ela experiência, resistência.” (*Idem*: 255).

Cabe ao leitor, no silêncio que o solicita em cada livro – “O que o livro diz é não dito” (TP: 299), comungar (partilhar) com o escritor dessa experiência de *falar sem ter nada a dizer*. Experiência amorosa, afinal, fala tão secreta como a que evoca Paul Eluard no famoso poema “L’ amoureuse”: “Parler sans avoir rien à dire”. Encontro.

TERCEIRA PARTE – Exercícios de Resistência

As paixões da literatura

1. A Alegoria

Há um desenho, uma cartografia, mas não de pontos, de linhas convergentes, mas de fluxos, coisas, palavras, corpos, vozes, imagens que se cruzam.

[...]

Uma cartografia, nunca uma simbólica.

Gilles Deleuze

Como temos vindo a ver nos capítulos anteriores, a poesia de MAP faz expressamente sua a enunciação constativa da sua própria ficcionalidade. Seja pela prosopopeia dos mortos, seja multiplicando-se a figura autoral pela ficção de supostos autores, seja recorrendo às múltiplas vozes poéticas que inexoravelmente “colaboram” na sua escrita é, desde logo, em regime ficcional, que os poemas nos falam.

Claramente, e contra uma certa tradição metapoética mais familiar, não é tanto do “poema”, do “poeta” ou da “poesia” que os poemas de MAP tendem a falar, mas especificamente de ou da “Literatura”, assim designada e não raramente com maiúscula (para além do adjectivo “literário” ou “literária”, cuja ocorrência é sempre crítica para a leitura).¹⁴⁷

¹⁴⁷ Este processo não exclui, como vimos já, a passagem, tendencialmente paródica, pelo tema da “morte da literatura”, se bem que – e este é um dado igualmente significativo – essa passagem se faça por intermédio de uma “segunda pessoa”, ou seja, de uma personagem literária que em *ANFNPM* recebe o nome de “Clóvis da Silva”. O tópico da Literatura é, portanto, inseparável do uso de procedimentos de invenção literária, que em MAP são, digamos assim, naturais desde o primeiro livro de poemas e estabelecem um claro laço com os livros “para crianças” que são parte estrutural da assinatura poética de

A poesia de MAP deixa-se afectar, sobretudo nos primeiros livros, pelas grandes tensões da teoria crítica moderna; deixa-se afectar, afinal, pelo que *sabe*, e pelo que, por o saber, é já sabido em excesso. A primeira metade da obra de MAP obedece assim a uma solicitação de esclarecimento do seu próprio (saber) fazer. Não se trata por isso tanto, e reitero-o uma vez mais, de uma contestação da literatura, mas de uma indagação, que é, ao mesmo tempo, uma interrogação performativa do seu próprio fazer-se (*poesis*), da dissociação que impede que a “literatura” coincida com *o que faz* (ao) *acontecer*. É nesta diferença que a alegoria advém como expressão da aprendizagem das condições de possibilidade de um acontecimento irreduzível à institucionalização da sua própria performatividade.

Os primeiros livros de *Todas as Palavras* manifestam assim, e expressamente, a tensão causada pela irredimível disjunção que afecta e funda o acto da escrita, uma disjunção ou um desajustamento que exhibe ou expõe a própria escrita simultaneamente como um combate (activo) e como uma subjugação (passiva) à *máquina literária*, ao seu poder e à sua incomensurabilidade.

É chegada a altura de responder, ainda que, por circunstância, muito brevemente, pelo uso recorrente que faço da alegoria como modo de expressão poética em MAP.

O modo mais evidente ou mais imediato de constatar ou atestar a sintaxe alegórica em MAP estará no gesto pelo qual o poeta põe recorrentemente em cena a própria linguagem verbal, não apenas para com ela criar figuras (o que é, naturalmente, inevitável), mas para as poder estranhar, para fazer da própria linguagem uma figura a ser observada no palco da escrita para que abra. Posta em cena, figurada e interpelada, como o é recorrentemente nesta poesia, a linguagem torna-se uma entidade *estranha*, as palavras são personagens em conflito com outras forças que afectam e pelas quais são afectadas. A relação especular, transparente dos signos com a significação estilhaça-se,

MAP. A diferença entre os dois registos está exactamente no modo da *relação* que neles se estabelece com a própria “Literatura” e com as “paixões” que concita e lhe dão lugar.

multiplicando-se. Não há reduto possível para uma inocência tornada capaz ainda de ver a palavra como um processo de nomeação natural ou directo.¹⁴⁸

Esta relação indirecta ou fracturada com a significação, com o referente, esta dramatização da tensão entre os signos e o sentido, levada ao extremo como o é na poesia de MAP, será provavelmente a face mais visível dessa figura retórica que lhe dá corpo: a alegoria (inseparável de toda a tradição da escrita alegórica), para a qual uma figura como a prosopopeia que põe os mortos a falar, ou põe o poeta a falar com a voz dos mortos, funciona como emblema.

Não falo aqui todavia (e a natureza do meu estudo obriga à redução da elucubração) de uma qualquer concepção de alegoria, mas de uma certa ideia de expressão alegórica, informada sobretudo com as reflexões de Walter Benjamin sobre a origem do drama barroco alemão.¹⁴⁹ Lembro que, nessa particular e complexa acepção, por contraste com uma versão simplificada da alegoria que foi transmitida após a valorização do símbolo pelos românticos, “a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas *expressão, como a linguagem, e também a escrita*” (Benjamin 1925: 176. *Itálico meu*). Isto significa que a expressão alegórica não é um recurso ou um ornamento expressivo entre outros possíveis, mas uma direcção necessária ao pensamento e uma perspectiva específica do olhar sobre o mundo e, ou sobretudo, sobre a linguagem, na medida em que, e a enunciação de W. Benjamin é explícita: a alegoria é “*expressão, como a linguagem, e também a escrita*”.¹⁵⁰ A aproximação, por

¹⁴⁸ Essa falha integra a própria disjunção da experiência, uma experiência que não remete para uma anterioridade do poema (sobretudo para a anterioridade de um sujeito referencial independente da linguagem e capaz de a usar distanciadamente, ignorando que faz parte e é parte de tudo o que na linguagem é dito), mas para uma outra *alguma outra coisa* – “*allos*”, o que é sem nome.

¹⁴⁹ Recorde-se que, entre todas as invenções a que a alegoria barroca deu lugar, Walter Benjamin destacou num dado momento “um outro género que nasce quando palavras, sílabas e letras entram em cena como personagens” (Benjamin 1925: 202), experiência de “fragmentação da imagem gráfica” (*ibid.*) que, além de lembrar os múltiplos modos como MAP interroga nos seus poemas a matéria textual ou verbal como se de uma coisa concreta se tratasse, evoca também alguns dos seus mais conhecidos textos de literatura dita “infantil”, nomeadamente *A Revolução das Letras*, a história que abre a colectânea *O Têpluquê*, de 1976. A ligação entre a poesia e a escrita dita “para crianças” é um ponto de passagem obrigatória para qualquer leitor de MAP e a alegorização da linguagem não é exclusivo de nenhum dos géneros praticados pelo autor.

¹⁵⁰ Como nos lembra Paul de Man, desde que o estudo dos *topoi* nos tornou conscientes da importância da tradição nas escolhas das imagens que a questão da imaginação simbólica, contraposta, pelo romantismo, à imaginação alegórica, se tornou, ela mesma, tópico de reflexão (de Man, 1999). No momento em que a teoria crítica romântica procedeu a uma hierarquização da linguagem figurativa que se expressa na valorização do simbólico em detrimento do alegórico, tornou-se responsável por uma

semelhança, não apaga a diferença nos termos comparados, antes a torna evidente ou visível. Ser “como” não é ser “o mesmo que”, não é ser “igual a”; a aproximação não é redutível a qualquer tipo de identificação.

O modo de expressão alegórico é, neste sentido, um modo *particular* da expressão, irreduzível à linguagem, porquanto não se esgota na expressão linguística, e irreduzível também à escrita quando esta é tomada como sistema convencional de signos. A alegoria é já, ela mesma, expressão (antes ainda de ser *modo* de expressão: linguagem, escrita) de uma experiência disjuntiva, que toma a forma de uma interrupção e de uma resistência pela inclusão da própria disjunção (incoincidência, dissonância) na lógica ou na ordem do discurso. Toda a linguagem, toda a escrita é, num certo sentido, alegórica; todavia, falar expressamente de um modo de expressão alegórico é já assumir um ponto de vista, uma perspectiva de entendimento, intotalizável, de leitura dos signos. É no princípio da fragmentação e da dissociação próprios do ponto de vista alegórico que radica a *diferença substancial* da alegoria como modo de expressão próprio de uma descontinuidade tida por irredimível.¹⁵¹ “Substancial”, não quer dizer

significativa alteração no entendimento da estrutura retórica da própria poesia. Ao eleger o símbolo como palavra-chave, a poesia romântica e a crítica que nela se filia converte essa escolha em *expressão* do seu próprio ponto de vista poético. Diz Paul de Man, no seu célebre ensaio “A Retórica da Temporalidade”: “A supremacia do símbolo, concebido como expressão de uma unidade entre a função representativa e a função semântica da linguagem, torna-se um lugar-comum que subjaz ao gosto literário, à crítica literária e à história literária.” (De Man, 1999: 210). Tal é a concepção que subjaz, muitas vezes inquestionada, à valorização poética do símbolo em detrimento da alegoria. Por oposição ao símbolo, e prosseguindo na leitura do ensaio de Paul de Man, a alegoria surge, neste quadro conceptual, transformada em *mero* signo que representa ou refere um significado específico que, uma vez decifrado, se conclui ou fecha no esgotamento das suas possibilidades sugestivas: a “alegoria aparece como secamente racional e dogmática na sua referência a um significado que não é por si constituído, enquanto o símbolo se funda numa unidade íntima entre a imagem que emerge nos sentidos e a totalidade supra-sensorial que essa imagem sugere.” (*Idem*: 209). A força deste lugar-comum tornou-se de tal forma uma base de entendimento da poesia dos estudos literários das épocas romântica e pós-romântica que levou mesmo a que a determinada altura, a alegoria passasse a ser considerada “um anacronismo e repudiada como não poética.” (*Idem*: 210). Não é este, naturalmente, o lugar para proceder a uma reflexão sobre o esquema histórico que tem vindo a fazer oscilar, ao longo do tempo, o conteúdo e o valor da noção de alegoria. Não pretendo proceder a uma defesa da alegoria, nem abrir uma discussão sobre o fenómeno alegórico, mas tão só salientar algumas das diferenças estruturais que distinguem uma leitura regida por uma perspectiva alegórica da linguagem de uma leitura regida pela perspectiva simbólica, e as consequências para o pensamento que daí incontornavelmente decorrem.

¹⁵¹ Simplificadamente (restrição que me é exigida por ser outro o âmbito do meu estudo) poder-se-ia dizer que o que distingue o modo de expressão alegórico do modo de expressão simbólico é a *falta*, no primeiro, de uma crença na totalidade, sempre inerente ao uso do símbolo como expressão. O símbolo visa a unidade entre a função semântica da linguagem e a sua função representativa, a alegoria expressa a perda do elo, a perda da ligação (que a metáfora e o símbolo ainda acreditam poder garantir) entre a palavra e *uma outra coisa*, para a qual não pode senão (e sempre na incoincidência de uma distância)

aqui “essencial” no sentido aristotélico do uso do termo, mas, talvez até, inversamente, indicie algo de “inessencial”, isto é de impermanente e imperceptível, mutável e perecível: é no próprio diferir da reiteração que (a)devém *o que regressa sempre* e a cada regresso volta diferente, *Outro*. (ἄλλος, allos) – eis o que fala, a múltiplas vozes.

A expressão alegórica é, assim, a da palavra sujeita à consciência da sua própria temporalidade, isto é, sujeita à sua própria condição de fragmento, de ruína de um *todo* do qual, sem deixar de ser ainda parte inconciliável dele, é já o modo manifesto da sua irresgatável dissolução. A alegoria é, por conseguinte, o modo de expressão próprio da consciência da morte que tem na categoria do tempo a sua fórmula distintiva.

No entanto, a categoria do tempo que interessa à poesia de MAP não é a da temporalidade histórica geral, linear e progressiva moderna, nem a de uma cronologia da história universal, nem mesmo a da temporalidade biográfica do indivíduo concreto. O tempo que actua e afecta *Todas as Palavras* de MAP é o da extemporaneidade (ou o da anacronia, se preferirmos) que interrompe e desarticula irredimivelmente toda e qualquer ilusão (ingenuidade ou sonho) de permanência, de completude ou totalização identitária, entre a temporalidade do ser (o instante) e a (a)temporalidade da palavra.

A dissolução do instante do acontecimento, desdobrado (cindido) em testemunho do seu próprio desaparecimento nas palavras, abre ao abismo das significações. O *tempo* entra pelas ranhuras do instante fraccionando-o, multiplicando-o, desintegrando-o. Irredutível que é ao instante que o instaura, o tempo pertence às palavras, à percepção da sua própria temporalidade: a memória – a ficção que inventa aquilo a que chamamos “História”. A MAP não interessa a História (o que não quer dizer que, por antagonismo, possa ser dito que a sua poesia é anti-historicista), mas o que, no sem fundo da memória, resiste ainda, incomparável, como uma infância (sem nenhuma palavra nem nenhuma lembrança) inicial. Um dos modos da pedagogia do literário em MAP talvez seja a aprendizagem da fuga à lógica das oposições racionalizantes.

apontar. É da perda da plenitude do *Todo*, que advém a consciência temporal da morte, *isso* que a alegoria jamais deixa de dizer. O olhar do alegorista é o olhar a partir da quebra ou da fissura, o olhar da descoincidência. A fissura é-lhe por isso essencial: o olhar do alegorista é o olhar da ruína. O ponto de vista alegórico é o “princípio da fragmentação e da dissolução” (Benjamim, 2004: 229).

Como vimos no capítulo “Revolução”, se a poesia de MAP desarticula a linearidade providencial de uma filosofia da história da Literatura, que se constitui sob a linearidade de um movimento cronológico progressista e mobilizador, com uma orientação e um sentido, não deixa por isso de lhe ser solicitada uma atenção premente à situação (ocasião e condição) que é a sua, aquela que denominamos (circunstancialmente) como sendo a do “nosso tempo”. Voltamos a passar pelos mesmos lugares já atravessados para nos irmos deslocando pelas diferenças nos modos de os olhar. À poesia de MAP não são as questões gerais da sua chamada “contemporaneidade” que lhe solicitam inquieta reflexão, mas a indagação concreta de um fazer (*poesis*) que, num certo sentido, é sempre já um acontecimento de natureza alegórica.

Uma pergunta como a que termina, por exemplo, o poema “Nenhuma Coisa – “Que fazer e para quê?” (TP: 17) –, ao mesmo tempo que expressa uma dúvida que concerne a uma acção, individual, aponta ainda, alegoricamente, para uma época em que a naturalidade e a imediatez do sentido dos seus actos foi posta em causa. Questionar as condições de possibilidade e a motivação do seu próprio fazer reflecte-se sempre, retrospectivamente, numa justificação (que é um modo simultâneo e abismal de auto-indagação) do que pensamos estar a fazer quando fazemos o que fazemos. É *um modo* (não um método) da pedagogia do literário em MAP. Fazer é já aprender a fazer, aqui, agora, perguntando como, perguntando para quê, a cada ocasião ou circunstância à qual, por isso mesmo, importa dar uma atenção especial: eis a solicitação da própria alegoria, *máquina literária* à qual os primeiros livros de MAP respondem.

2. A Máquina Literária

O homem foi programado por Deus para resolver problemas. Mas começou a criá-los em vez de resolvê-los. A máquina foi programada pelo homem para resolver os problemas que ele criou. Mas ela, a máquina, está criando também problemas que desorientam e engolem o homem. A máquina continua crescendo. Está enorme. A ponto de que talvez o homem deixe de ser uma organização humana. E como perfeição de ser criado, só existirá a máquina.

Clarice Lispector

Um dos gestos mais frequentes, sobretudo nos primeiros livros de MAP, é, disse-o já, a referência, quase obsessiva, a uma espécie de hiper-contexto, ou hipertextualidade – “fala-se de mais” – que nos traz à consciência um esgotamento de todo o dizer – “Já não é possível dizer mais nada”.

Em MAP, a citação – e retorno a este tópico para o observar agora sob a perspectiva alegórica da *máquina literária* que a agencia – é uma das marcas emblemáticas desse excesso. Mesmo quando não cita, de forma explícita, mesmo quando não alude, como tantas vezes faz, a outros textos, a escrita de MAP vê-se ou designa-se a si mesma como estando sempre num processo de citação indefinida e tende a chamar a esse processo “literatura”, como se a palavra designasse, por si mesma, um fenómeno impessoal e surpreendentemente auto(re)produtor. Este confronto com a “Literatura”, enquanto potência autónoma, maquínica não entra, porém, nesta poesia, como já referi, sem que, simultaneamente, deixe de ser dita a inconformada consciência disso.

MAP põe a “Literatura” no palco da sua própria escrita para aprender com a própria matéria de que são feitos os seus poemas a (re)conhecer poeticamente aquilo que (o) faz, e que, simultaneamente, *o faz ser* poeta. A “Literatura” é a *grande questão* da primeira metade (chamemos-lhe assim) da obra de MAP, uma questão que o poeta tem consigo mesmo.

Não basta todavia afirmá-lo, sequer demonstrá-lo, argumentando-o (o que não pode deixar de ser feito). É preciso aprender o que há de singular, de inédito naquilo que, alegoricamente, assim se expõe ou manifesta. A alegoria é sempre fala de um Outro, para Outro, é sobretudo *Outra* fala: em MAP, regressarei aqui muitas vezes, “É o infalável que fala” (TP: 231) porque “É sempre Outro quem escreve” (TP: 95). Mas para chegar aí, é preciso atravessar tudo. É preciso sobretudo voltar a perguntar de que se fala afinal quando se fala de “Literatura” em MAP.

O poema “Literatura” (TP: 24), incluído em *ANFNPM*, é um exemplo emblemático, não apenas pelo título, mas sobretudo pelo tom com que, logo nos seus versos iniciais, regista a revelação inesperada (e a perplexidade face a tal *revelação*) de uma “literatura” que, como uma incomensurável máquina de escrita, “a si própria se escreve”. O poema começa assim:

Literatura incrível esta
que a si própria se escreve (vv. 1-2).

É evidente nestes versos a atracção que uma tal “Literatura incrível” exerce sobre aquele que assim a enuncia e exhibe deixando-se *fascinar* por ela.

Ao transformar, desta maneira, a “Literatura” numa *parte* do poema, mas uma parte que, ao mesmo tempo, parece ser o todo de que o poema *faz parte*, a escrita produz um inevitável efeito de tipo teatral, em que o poema se torna palco de um fenómeno de escrita que inscreve o “eu” que nele fala na dupla (ou clivada) posição de personagem e de espectador do próprio fenómeno de que faz parte.¹⁵²

O fenómeno da “Literatura” é, como se confirma então pelos dois primeiros versos do poema assim intitulado, um fenómeno de escrita, mas não de uma escrita em sentido corrente ou familiar, antes de uma escrita “que a si própria se escreve”. Uma escrita que não se submete, nem se conforma a qualquer outra acção ou intenção (a

¹⁵² O poema “Literatura”, de MAP, que é “literatura” porquanto faz parte de *isto* a que chamamos “literatura” e que se (d)escreve a si mesmo como “Literatura”, desdobra-se assim indefinidamente.

qualquer outro agente) que não a da sua própria agência. A “Literatura” aparece, no poema “Literatura”, como a revelação inesperada do que ela mesma é enquanto máquina de escrita, *agência* ¹⁵³ que interfere – atrai e acolhe, trai e transforma, (des)organiza e (des)orienta – tudo aquilo de que se alimenta para perpetuar o seu próprio movimento.

Neste sentido, esta *máquina*, esta “Literatura incrível” – “(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto)” (TP: 71) – inscreve o intotalizável no regime de nomeação dos signos. Inscreve o inacreditável, o fora do comum, o extraordinário ou extravagante, no seio daquilo mesmo que lhe dá figura e forma: ficção alegórica.

Sendo o mesmo o lugar, tudo muda de lugar, sob tal ponto de vista.

A escrita, num sentido usual ou corrente, seria aquela que se concebe como resultado de um acto com origem numa pessoa ou num sujeito, ao passo que a Literatura que na poesia de MAP se aprende a pensar é *a acção* mesma (agenciamento sem agente externo à própria acção) de uma escrita capaz de pôr aquele que a escreve na posição excentricamente passiva de quem, sendo personagem, não é sujeito ou agente, mas (e)feito dos heteróclitos agenciamentos de que faz parte: o escritor é uma peça da engrenagem que ajuda a engendrar.

Não é *activa* por conseguinte a função que cabe ao escritor na máquina abstrata da escrita, na medida em que não é ele o sujeito da acção a que a escrita dá forma (enunciação) — “É sempre Outro quem escreve. (Como poderia o escritor, ele próprio, mesmo quando é / um Filósofo, reconhecer o que está ali para ser escrito?)” (TP: 95).¹⁵⁴ Mas não é também, ou não é todavia, (e sigo a pedagogia do poema “Literatura”) de uma passividade que se trata. Trata-se antes de uma “Ociosidade”:

¹⁵³ Opto por não evitar a estranheza da nomeação de “Agência”, no caso literária, pelo que nela poderá haver de jogo (*encontro* e *conexão*) com uma outra “Agência” — a Agência funerária: “Mete-se subitamente pelo meio a Atlética Funerária Armadores” (TP: 166) — que, na segunda metade (chamo-lhe assim por conveniência *diegética*) da poesia de MAP agencia outros encontros nos mesmos lugares.

¹⁵⁴ O escritor, que devém espectador da literatura que (o) escreve, passa a ser o objeto central da interrogação existencial, filosófica e literária no poema: uma literatura que se escreve a si mesma e me dispensa nesse acto, obriga-me a perguntar por mim: “Mas eu, onde estou ou quem?” (TP: 23). É uma cena de escrita que assim é exposta, e o leitor-espetador é posto em palco com ela. O nó central é, por conseguinte, espacial: o poema é o lugar onde tudo isto (se) passa.

Ociosidade de modo que és minha (v. 5).

A segunda estrofe do poema “Literatura” começa, assim, com a consequência do que faz da “Literatura” um *acontecimento “incrível”*, o que se engendra *fora* do comum e do calculável, e que por isso escapa ao credível, ao lógico-previsível, ao universal ou universalizante.¹⁵⁵

Há aqui como que uma aprendizagem a ser enunciada por aquele que, no poema, contempla uma “literatura” que *não faz e que o dispensa* no ponto exacto ou inexacto em que o cria como personagem, quer dizer, como (e)feito de uma acção que não tem, nem como produzir, nem como conhecer, nem como controlar. A aprendizagem, antes da consequência, declara portanto directamente aquilo que ao “eu” está reservado aprender: a *descoberta* desse movimento (ou dessa acção) que simultaneamente o inclui e o deixa de fora, o transporta (o move e transforma) e o fixa, imobilizando-o – “(ó palavras)” –, na escrita que o escreve :

Descobri o movimento perpétuo
mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio (vv. 3-4.).¹⁵⁶

É a ociosidade, por conseguinte, a situação que pertence àquele que não está em uso produtivo, operativo da linguagem, o que *não está a fazer alguma coisa*, ao mesmo tempo que contempla tudo o que inactivamente faz. Ser personagem (literatura) dá-se, assim, como a única forma de o “eu” (quem?) devir espectador de si mesmo. No

¹⁵⁵ Ao incrível só o extraordinário cor-responde. Aquele a quem a ociosidade pertence é aquele que *escreve para casa*, contando as suas “aventuras extraordinárias” (TP: 23).

¹⁵⁶ Esta imobilidade, esta passividade forçada pelas palavras às quais, na invocação parentética, se dirige o sujeito que fala, não deixará de ser, em MAP, uma das grandes tensões geradas pela relação de fascínio que se estabelece entre a Literatura e aquele que, fazendo-a, é feito por ela, relação também enunciada no poema “Desta Maneira Falou Ulisses” (que antecede o poema “Literatura”, na sequência do primeiro livro de MAP): “Literatura que faço, me fazes, / (Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem? (TP: 23). Esta interpelação das palavras, da linguagem, como se a linguagem e as palavras, em si mesmas alheias à sua própria origem, fossem também elas arrastadas pela lógica desta incrível escrita “que a si própria se escreve” reenvia o leitor (e assim se vai desenhando o movimento revolucionário que afecta a leitura) ao poema “Já não é Possível”, onde a figura da auto-escrita literária estava implícita ou explícita na imagem da perfeição dos deuses digerindo “o próprio estômago” (TP: 12).

entanto, essa forma é, por sua vez, duplamente dramática, pois o espectador, enquanto tal (e as lições conectam-se), é aquele *não pode entrar no poema* e, como personagem, o “eu” é aquele que *não pode sair do palco de si mesmo* para se observar do outro lado.

É nesta dupla impossibilidade, e só nesta dupla impossibilidade, que é possível falar de “criação”: “A criação faz-se em nós de estrangulamento” (Deleuze, 2003: 182).

Retomemos o poema “Literatura” para acompanhar o traçado da sua própria criação *entre* (com e contra) impossibilidades.

“Literatura” é a palavra que dá título ao poema que, sob tal designação, se inscreve no sistema de nomeação dos signos e dele recebe o estatuto de “Literatura”. Nesse sentido o nome “Literatura” acolhe ou hospeda simultaneamente o todo e a parte que nele se engendra à medida que o gera. Eis a *descoberta* que no poema “Literatura” se faz revelação da intolerável indecidibilidade do seu próprio sentido: “Descobri o movimento perpétuo / mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio” (TP: 24). Uma revelação que é muito mais ou muito menos do que uma enunciação redutível ao que enuncia. É um silêncio, o imperativo do silêncio.

Todavia, se “já não é possível dizer mais nada”, também “não é possível ficar calado” (TP: 12). É (*d*)*aí*, dessa e nessa dupla impossibilidade, que se abre a possibilidade da criação como linha de fuga.

O poema “Literatura” não fala, por conseguinte, *da* literatura ou de *uma* literatura, mas de *um movimento* ao qual, à falta de nome ou de outro nome, chama “Literatura”. “Literatura” é assim o nome possível para o que é *sem nome* – invenção, isto é, descoberta, do seu próprio “movimento perpétuo”: *o que dá lugar, o sem aonde* em que *tudo* tem lugar. “Tudo”, quer dizer o que se move e o que não se move – só há *velocidades*. É a velocidade que muda na segunda estrofe do poema “Literatura”:

– Sem ser este, o silêncio que
pude durou 3 quartos de hora
num quarto cheio de homens perguntando

Nessa altura (em 1965) eu estava
metido nisto até ao infinito (vv.7-10).

O silêncio abre lugar ao tempo, aos homens e às perguntas. Não se trata de (re)territorializar (datar, localizar) o *acontecimento*, a revelação e a descoberta dessa “Literatura incrível que a si própria se escreve”, numa dada data – “(em 1965)” –, numa circunstância específica “eu estava / metido nisto até ao infinito”. Sem deixar de o assinalar, é para *outra coisa* inlocalizável e indatável que o poema aponta: a insustentável experiência de silêncio que se atravessou até ao infinito entre os homens que, num mesmo quarto, se interrogaram.

Durou “3 quartos de hora” o silêncio que foi possível nesse espaço estrito, colectivo, “cheio de homens perguntando”. A partir daí – “(1965)” – só a exterioridade adveio possível, entre *o já não* e *o ainda não*.

Do lado de fora do infinito silêncio de “isto”, será possível continuar como se nada se tivesse entretanto passado?

Importa voltar a repetir (e a repetição é, a cada desvio no diferido, um novo princípio de aprendizagem) que o poema “Literatura”, lido na sequência em que surge dentro do livro *ANFNPM*, faz também ele parte da série de poemas atribuídos *explicitamente* a uma personagem literária a que cabe o idiossincrático nome “Billy the Kid de Mota de Pina, Vida Aventurosa e Obra ou Tudo o que Acabou ainda nem Começou” (TP: 15). Neste sentido, “Literatura” é em tudo um poema literário que conhece e afirma a sua “literariedade” através de uma operação metapoética que em princípio serve para reduzir integralmente aquele que diz “eu” no poema às palavras, ao texto do próprio poema.

No entanto, esta conclusão não evita que o poema “Literatura” encene a distância que vai do “eu” às “palavras”, a ponto de a sua última estrofe descrever uma situação ou um estado da actividade (do “trabalho”) da escrita em que a *exterioridade* é a única *posição* (condição ou possibilidade figurativa) daquele que escreve:

Agora trabalho um pouco de fora para fora
Com de vez em quando uma palavra demasiada (vv.11-12).

Trabalho discreto, comedido, escasso; interceptado, todavia, “de vez em quando”, com “uma palavra demasiada”. A poesia de MAP joga e joga-se permanentemente (e não faltarão ocasiões de o reiterar) no modo insistente como a representação passiva do “eu” descentra a enunciação de uma interioridade suposta e cria, quase a cada verso (ou a cada linha de prosa, no caso de textos como “O Escuro”), um plano recuado em que a voz que fala é contemplada a falar e de imediato se converte, de voz activa falando, em voz passiva que é falada (calada ou escrita) por um terceiro, em rigor indefinível e insituável.¹⁵⁷

É nesse limiar, nesse desajuste ou nessa intercepção inesperada de *certas palavras* que se traça a linha de reflexão sobre a viabilidade ou a continuidade da Poesia. Trata-se menos de procurar definir *o que é a Poesia* do que de perguntar se haverá ainda lugar para uma ausência que (*faz*) falta entre tanta Literatura – “faltas-me tu poesia cheia de truques” (TP:13). Noutros termos: é pela literatura, pelas palavras (como, se não, por onde?) que MAP interroga a viabilidade do *infalável* que habita a língua – lugar de todas as paixões da literatura. Pedagogia do desejo.¹⁵⁸

O poema “Literatura” e o “silêncio” que ficou guardado (em segredo) nesse “quarto cheio de homens perguntando”, abre na poesia de MAP, não tanto a questão do “tempo tardio” que seria o do poeta que teria chegado tarde na linearidade histórica da literatura para o *desejo de inocência* que o move (um desejo de surpresa e espanto face aos truques de uma Poesia agora em falta), mas a ficção de *um outro tempo*, como o da infância ou da morte, tempo alegórico por definição porquanto tempo que não concerne ao “eu”, mas à *alteridade* em face da qual nos redefinimos a nós mesmos pela imaginação e pela memória.

Em MAP, escrever é habitar lugares que prevalecem antes e depois de cada passagem singular. Todavia, depois de *descoberto* (inventado ou revelado) o

¹⁵⁷ Começa assim o texto de “O Escuro”: “Eu sou nós dois. Ou melhor, nós dois somos nós dois, eu sou o terceiro. Sou eu quem está a falar de nós.” (TP: 259).

¹⁵⁸ Importa entender esta noção do “desejo” no sentido que lhe atribui Deleuze: “Longe de tender para um objecto, o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém não procura ou já não atinge um objecto, em que já não se apreende a si mesmo como sujeito. Objectar-se-á então que um tal desejo é inteiramente indeterminado, e que se encontra ainda mais impregnado de falta. Mas quem é que vos quer fazer crer que perdendo as coordenadas de objecto e de sujeito, vos falta qualquer coisa? [...] Que curiosa confusão, a do vazio com a falta. Falta-nos de facto em geral uma partícula de Oriente, um grão de Zen.” (Deleuze 2004: 112).

“movimento perpétuo”, uma nova pergunta sobrevém: haverá ainda *um lugar* para *alguma ilusão*?¹⁵⁹ Como traçar uma linha de fuga à sua impossibilidade?

Voltemos a ler os versos do poema “Literatura” à luz desta pergunta:

Descobri o movimento perpétuo
mas não saí (ó palavras!) do mesmo sítio

Ociosidade de modo que és minha

A “ociosidade”, vimo-lo atrás, é um modo de agir sem finalidade ou intenção de produzir nada, acção passiva, contemplação, no limite: prazer; um descanso ou um divertimento. Uma linha de fuga por conseguinte ao cansaço e ao esgotamento de um trabalho desmesurado e inúti. Eis a via pela qual se deixa conduzir (sem que o saiba) MAP, *ociosamente*, como quem no meio do movimento de descobertas que o esgotaram, já não quer *realizar* nada.

Àquele a quem a ociosidade pertence – “Ociosidade de modo que és minha” – cabe então usufruí-la, tirar *prazer* de não ser possível “dizer mais nada”. Será possível, por *aí*?

Em *Todas as Palavras* de MAP, não interessa tanto a identificação dos lugares por onde se passa, quanto o traçado de uma geografia das *velocidades*. São as velocidades da passagem pelos mesmos lugares que fazem diferir as experiências de tudo o que no trajecto se atravessa e se desloca, engendrando linhas e movimentos imponderáveis e lugares impossíveis, todavia mensuráveis – nada disto seria possível sem a sintaxe.¹⁶⁰ A experiência do trajecto faz-se do lado de fora do corpo singular, sempre e ainda dentro da máquina literária que tudo agencia e nos acolhe a cada vez: *aqui, agora*. Um tempo indefinido, um lugar indefinido que não acontece, todavia, nem sem tempo, nem sem

¹⁵⁹ O poema “Algumas coisas”, de AQQM, enuncia, na gramática que o singulariza, a mesma dúvida ou inquietação: “Aqueles de nós que, em 1963, / partilharam a fascinação e a perdição / lembraram-se ou esqueceram-se alguma vez de estes, / de o que escreve e de ti, ó peregrinação, que lerás desatentamente isto tudo?” (TP: 74.)

¹⁶⁰ Atente-se no poema “Σχ επίη, nenhum lugar”: “Em 17 de Outubro de 1960 / deixamos Poitiers para trás / Nada disto aconteceria, ó sintaxe! Nem eu teria estado em tempo e em lugar nenhum” (TP: 22).

lugar: é sempre *numa língua*, e, *aí*, numa palavra, num poema, num livro, numa obra – lugares determinados por indefinidos determinantes.

É de movimento que nos fala o poema “Literatura”, das deslocções que afectam o corpo poético, como é de movimento que nos falam as três epígrafes de *ANFNPM* que destaquei no terceiro capítulo deste estudo, das diferentes velocidades do movimento da passagem sucessiva de um corpo pelos mesmos lugares, das intersecções que o cruzam e interrompem, dos involutivos processos que o tornam possível.

A circularidade do movimento revolucionário que rege a poesia de MAP manifesta-se, ao longo de *Todas as Palavras*, em versos que trazem à cena da escrita a narrativa ininterrupta do seu próprio percurso, todavia dividir por “fases” a obra que reúne o traçado desse movimento é ignorar o desafio que a própria obra solicita. Uma separação por fases pressuporia a superação ou o retorno de uma fase anterior, reiterando a linearidade histórica (progressista ou regressiva, é indiferente) de um processo evolutivo que não é o que em MAP se dá a pensar.

Talvez não se encontre, neste momento, gramática melhor para dar expressão teórica *ao que acontece* no e pelo movimento revolucionário poético que é o de MAP do que a noção deleuziana de *devenir*. No *devenir*, no sentido que nos propõe Deleuze, “não há passado nem futuro, nem mesmo presente, não há história. No *devenir* trata-se antes de *involuir*: não é nem regressar nem progredir” (Deleuze, 2004: 41). É o próprio sentido da noção de “evolução” que se desloca, sem que no desvio advenha qualquer ânsia de direcção prévia com vista ao *por vir*. O *por vir* é o que (ad)vém revolucionariamente: pela passagem sucessiva dos corpos pelos mesmos lugares.¹⁶¹

Numa poesia em que se está sempre a começar, é inviável recorrer a qualquer retórica historicista norteadas por princípios e fins, na medida em que a noção de história moderna radica precisamente na medição do tempo que cabe entre um ponto de

¹⁶¹ Ainda Deleuze: “*Devenir*, é *devenir* cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, *devenir* cada vez mais deserto, e por isso mesmo povoado. É isso que é difícil de explicar: até que ponto *involuir* é evidentemente o contrário de *evoluir*, mas é também o contrário de regressar, retornar a uma infância ou a um mundo primitivo.” (Deleuze, 2004: 41). O *regresso* em MAP, não é um retorno a alguma coisa ou a um algum lugar que se perdeu pelo caminho, regressar é um modo de aprender, caminhando, a perder, aprender a abandonar, a reduzir, a simplificar para criar as novas relações, os novos elementos dessa simplicidade que não é o fim nem o princípio de qualquer coisa. “*Involuir* é estar «entre», no meio, adjacente.” (*Idem*: 42). É o próprio caminho.

partida e um ponto de chegada, um passado e um futuro. Na noção deleuziana de devir não há nunca um efectivo começo, como não há um fim efectivo, cada “aqui e agora” é a convergência de todo o passado e de todo o futuro, é a própria negação do presente como presença a si mesmo. No interior da máquina literária está-se sempre a (re)começar (n)o inacabamento. Cada começo é nesse sentido já um começo pelo *fim*, porque se começa sempre na *impossibilidade* de completar um todo: começar é *involuir*, resistir a toda e a qualquer absolutização do literário, abrir linha de fuga a meio.

A aprendizagem da literatura em MAP não é, neste sentido, a efectivação de um processo que evolui por fases cada vez mais esclarecidas e esclarecedoras relativamente às anteriores, mas o agenciamento das múltiplas forças, da multiplicidade dos fluxos que entram em conexão com os corpos, a cada vez. O traçado do devir não resulta da acção concreta ou factual de um sujeito individual que regista a sua passagem, mas do *rasto* da passagem que se inscreve imperceptivelmente, *o traço* do que desaparece: é sempre outro (que não o desaparecido) aquele que regressa aos mesmos lugares porque são sempre outras as relações que o exprimem a cada (re)encontro ou regresso àquilo que, por sua vez, devem sempre já outra coisa também.¹⁶²

Todavia, a passagem, o agenciamento de todas as forças que a tornam possível, gera *o efeito* de um caminho (oh palavras!). Um caminho que implica, ao tornar-se manifesto, o corpo (figura ou imagem) que o percorre e que exerce sobre ele, solicitando-a, a força de um comprometimento, de uma *decisão*.

A decisão que é a de MAP, encontramos-la formulada ao longo de *Todas as Palavras*: voltar a casa.

O Caminho de Casa é o título de um pequeno livro de 1989 (TP: 133-150), cujo último poema, homónimo do livro, começa com o verso: “Volto de noite para casa” (TP: 150), e abriga poemas como “Lugar” (TP: 139) ou “Morada” (TP: 143). No livro anterior a esse, *Nenhum Sítio*, os dois primeiros poemas chamam-se, respectivamente, “O Regresso” e “O Caminho de Casa” (TP: 103, 104) e estes são só alguns exemplos soltos,

¹⁶² O “devir”, explicita ainda G. Deleuze, não é “tornar-se” nem “transformar-se” noutra coisa, no devir não há uma relação ou uma tensão com um passado ou com um futuro, não é um fenómeno de imitação, nem de assimilação. “O devir traça a linha vocal que anuncia que aquele que devem e aquilo que devem muda tanto quanto ele próprio.” (Deleuze, 2004: 60).

facilmente multiplicáveis, da experiência que faz da própria “morada” a mais demorada das chegadas. Descobrir no caminho (como quem desenterra ou retira o que cobre) *como regressar a casa* – a um lugar para onde voltar porque o recebe, porque o acolhe, porque o (a)guarda – isso só os poemas o ensinam, demoradamente.

Toda a decisão implica um corte (uma resistência) e uma escolha. Toda a decisão é também *resposta* às exigências do trajecto: uma submissão a solicitações que não partem do “eu” (dos seus desejos, vontades ou intenções) mas do *outro* que o impele a (re)agir, a inventar saídas, caminhos *por onde fugir*.¹⁶³

É precisamente a *decisão*, o comprometimento do corpo em devir no movimento circular da travessia, que cria o efeito do tardio em MAP. É, aliás, MAP quem, e ainda na já aqui referida entrevista a Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre, constata retrospectivamente: “Reparo [...] muitos e muitos livros depois, que expressões como «é tarde», ou «faz-se tarde», ou «está a fazer-se tarde», e congéneres, são frequentes na poesia que, desde esse primeiro livro, escrevi.” (DVA, 2007: 12).

É pois à leitura (que é sempre histórica) que cabe o entendimento do “tardio” em MAP. Exterior (e nesse sentido *estranha*) ao tempo cíclico, rítmico, do poema, é a perspectiva de leitores que somos que nos dá a ver o que, na passagem do corpo pelos mesmos lugares, o faz devir *sucessivamente* outra coisa. Este *efeito de sucessão* é inerente ao entendimento regido pela perspectiva linear do entendimento que é o nosso, moderno. É esse modo de olhar, essa perspectiva, que admite dividir a obra de MAP em dois momentos distintos tendo em conta, não o seu movimento próprio (revolucionário), mas o modo como tal movimento se manifesta textualmente, de livro para livro.

A partir de *Farewell Happy Fields* (1992) torna-se evidente uma mudança – uma inflexão ou uma *viragem* –, na relação que se estabelece, nos poemas, com a linguagem (o *por onde* se viaja) que lhes dá matéria e forma. Dividir a obra não é mais, por conseguinte, que um exercício de organização.

¹⁶³ Importa entender o sentido desta “fuga” como modo de *criação* entre e através das impossibilidades. Diz Deleuze: “Fugir, não é de todo renunciar às acções, não há nada mais activo do que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não forçosamente os outros, mas fazer fugir alguma coisa, fazer fugir um sistema como se cava um túnel.” (Deleuze, 2004: 51).

Ao primeiro momento, ou metade, faço pertencer os primeiros seis, dos doze livros de MAP, re-unidos em *Todas as Palavras: Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo, Calma É apenas um pouco Tarde* (1974); *Aquele que Quer Morrer* (1978); *Nenhum Sítio* (1984), incluindo *A Lâmpada do Quarto? A Criança?* (1981); *O Caminho de Casa* (1989); *Um Sítio Onde Pousar a Cabeça* (1991). À segunda metade pertencem *Farewell Happy Fields* (1992); *Cuidados Intensivos* (1994); *Nenhuma Palavra E Nenhuma Lembrança* (1999); *Atropelamento e Fuga* (2001), *Os Livros* (2003) e *Como se Desenha uma Casa* (2011).¹⁶⁴

Se não cabe no âmbito de um estudo sobre a *pedagogia do literário* em MAP argumentar, com a necessária demora, esta divisão, não posso, todavia, deixar mencionar o que, na perspectiva que proponho, me leva a reconhecer diferenças substanciais entre uma (chamemos-lhe então assim) primeira metade e uma outra que, num certo sentido a relê, diferindo a perspectiva pela qual são observados os mesmos lugares. Em ambas é a *relação com a morte* (e com a “literatura” que as agencia) que difere.

O fascínio que, nos primeiros livros, torna evidente uma relação apaixonada (com todas as dissonâncias que o termo implica) com a “Literatura” vai perdendo a sua força de atracção sobre o corpo poético que se vai deixando agenciar por outras relações com a linguagem.

Correndo o risco de simplificar, poderíamos dizer que, num primeiro momento, assistimos a uma *paixão da literatura*, a uma experiência, ainda imatura e arrebatada, de fascínio pelas palavras que perturbam o poeta e pelo que nelas, e através delas, é excesso e falta. A tal experiência chamaria *experiência de perdição*. Num segundo momento da obra, não temos as consequências dessa paixão, mas uma nova passagem pelos mesmos lugares, olhados agora, porém, sob outras perspectivas que só a mudança do corpo que os atravessa sucessivamente foi tornando possíveis. O corpo mudado mudou o lugar. A partir de *Farewell Happy Fields*, a morte, “lugar matricial da visão poética de MAP”, nos termos de Eduardo Lourenço, não é já a mesma morte (metafórica) que agencia o começo de *Todas as Palavras*. A partir de *Farewell Happy*

¹⁶⁴ Excluo desta exposição a antologia *Poesia, Saudade da Prosa*, na medida em que falo explicitamente da obra reunida no volume *Todas as Palavras*.

Fields, é uma outra força que se mete, subitamente, pelo meio: “Entre a minha vida e a minha morte mete-se subitamente / A Atlética Funerária, Armadores, Casa Fundada em 1888.” (TP: 166).¹⁶⁵

Este primeiro verso, do primeiro poema que recebe o título “Farewell Happy Fields”, que dá nome ao livro de 1992, marca uma diferença incontornável na *relação com a morte* para que abre a escrita poética de MAP. A “agência funerária” não se confunde com a “agência literária” e os modos de agenciamento que esta última produz entre o poeta e as palavras, num primeiro momento de *Todas as Palavras*, não são equivalentes aos que, a partir de *Farewell Happy Fields*, a literalização da morte produz desse outro lado da mesma relação com a linguagem.

Poder-se-á dizer que, até *Farewell Happy Fields*, a infância (provavelmente) abre-se no horizonte poético como uma inconcreta esperança (chamemos-lhe por conveniência “sonho”¹⁶⁶) que mantém activa (apesar dos múltiplos entraves e percalços, como veremos) a expectativa de *uma espera* que no poema “*Estarei ainda muito perto da luz?*” se anuncia assim: “Quando eu me calar/ sabei que estarei diante de uma coisa imensa.” (TP: 105). Na segunda metade da obra o corpo poético muda de posição e muda com ele o lugar para onde está virado, assim o lemos na II das cinco secções em que se divide, por numeração romana, o poema “Farewell Happy Fields”:

Estou morto, deitado de lado
Morte, Vida, Medo, Esperança:
já não estou para aí virado.
Onde vos guardarei agora, lembranças? (TP: 168).

¹⁶⁵ A morte, e reitero o que diz Eduardo Lourenço, é o “espaço matricial da visão poética” de MAP (Lourenço, 2010: 7). O risco do paradoxo, numa afirmação como esta, dissolve-se no momento em que lemos à letra o seu enunciado. A poesia de MAP começa, literalmente, com um poema em que quem fala são os mortos. Começar a publicação de uma obra poética com um poema em que são os mortos que falam é desde logo exhibir a morte como o “espaço matricial” da poesia, um princípio literal; é começar por dizer que escrever é, num certo sentido, morrer, ausentar-se. Há, todavia, no movimento poético de MAP uma como que deflação do valor simbólico ou metafórico da morte; na segunda metade da obra é manifesta uma quase paródica tendência para a literalização da morte da qual a “Atlética Funerária, Armadores” (TP: 166) se tornará emblemática.

¹⁶⁶ A palavra “sonho” repete-se no livro Nenhum Sítio, por exemplo, quinze vezes.

Não é, já, neste outro lado, avesso de toda a esperança, à mesma morte que as palavras regressam, não é da infância que se espera o chamamento ou a chegada. Dessa espera se fizera já despedida o poema “Junto à água”, o penúltimo do livro *Um Sítio onde Pousar a Cabeça*:

Quantas vezes em
desolados quartos de hotel
esperei em vão que me batesse à porta,
voz da infância, que o teu silêncio me chamasse! (TP: 162).

A partir de *Farewell Happy Fields*, lemo-lo no III dos poemas que recebem o mesmo título do livro que os acolhe, é outra a pergunta, outro o chamamento a que urge responder:

Se eu não morresse
como morreria,
e como responderia pelo nome que tivesse?

E quem me chamaria? (TP: 170).

A experiência de fascínio e perdição, tantas vezes causadora de cansaços e impaciências, dá lugar, na segunda metade da obra de MAP, a uma espécie de aceitação, ou de reconciliação conformada, com as palavras que, até aí, pareciam ser o motivo e a causa da experiência de afastamento, desacerto ou desencontro de que são expressão. A ânsia da re-união ou do re-encontro, anunciado na primeira parte desta poesia como “núpcias literárias” (TP: 23) converte-se numa espécie de paciente aguardar, já conformado com a demora: “Se calhar isto (alguma coisa) vai demorar mas já não me impaciento.” (TP: 167).

Esta mudança na relação com as palavras não afecta, porém, a decisão ou o movimento do regresso, que a poesia de MAP não deixa de, intransigentemente, fazer

cumprir. Vão-se, no entanto, tornando cada vez mais sóbrias, cada vez mais simples, as linhas do seu traçado, como se as próprias palavras se fossem desprendendo de artifícios e excessos, perdendo pesos alheios, abandonando algumas das inquietações e incertezas que assombram a primeira metade do trajecto. Virado para um outro lado de *algumas* palavras como “Morte, Vida, Medo, Esperança”, aquele que regressa, nessa segunda metade da travessia pelos mesmos lugares, recomeça, todavia, doutro lugar, que não é novamente nem o princípio nem o fim do caminho, mas ainda um (re)começar a meio do movimento revolucionário que o rege, um meio a partir do qual se abrem novos encontros e conexões, novos modos de regressar:

Agora que não estou
(nem tu sabes quanto)
Tudo o que passou
Sou eu regressando (TP: 169).

De Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo, Calma É apenas um pouco Tarde até Como se Desenha uma Casa não há pois uma “evolução”, no sentido progressivo e progressista, capaz de dispensar as primeiras obras em favor das últimas, que seriam como que uma súmula ou o produto resultante do trabalho de aprendizagem das demais. Ler, nestes termos, a obra de MAP seria perder dela o essencial: o traçado do seu próprio movimento, o desenho.

Involuir, e volto a Deleuze, “é ter um caminhar cada vez mais simples, económico, sóbrio” (Deleuze: 2004: 41) – esta é talvez, de todas as aprendizagens do literário que durante mais de trinta e cinco anos orientam o caminho poético de MAP, a que mais longe leva o poeta no caminho que o traz de volta a si. MAP caminha através das palavras que o trazem à fala como quem se vai libertando de bagagens excessivas que lhe atrasam e marcam o passo, como quem vai desaprendendo e desaparecendo, até que reste somente, no traçado do regresso, o rasto da sua ausência. Aí, no fundo da morte se d(ar)á “o encontro do escritor com o seu silêncio”. Eis o não-lugar (um *nenhum sítio*) para onde se faz caminho a poesia de MAP.

“Mas pode a morte ser / testemunha da vida?” (TP: 196) – Eis a grande questão que agencia *Todas as Palavras*. E como? A pedagogia do literário, em MAP, é um modo de aprender a dar testemunho dessa experiência do testemunho impossível.

A “Literatura incrível”, que o poema “Literatura” evoca e anuncia, fascinado, como uma força autocrática, máquina que “a si própria se escreve”, devorando o lugar da mítica interioridade do “Eu” que a tem alimentado desde sempre, abre, em *AQQM*, o palco da sua própria dissolução expansiva. Mais do que em qualquer outro dos seus livros, MAP explora, em *AQQM*, as inquietações e os dilemas daquele que quer aprender a *libertar-se de si*, de todas as palavras e de todas as lembranças que o configuram e identificam, para poder então regressar a si, sobrevivente da sua própria morte. Aquele que quer morrer é aquele que quer esquecer tudo o que, na língua, é memória alheia, língua estrangeira; aprender a falar como se fosse a primeira vez. Em MAP, aprender a morrer é um paradoxal desejo de infância: regresso ao silêncio – sem nenhuma palavra e nenhuma lembrança –, onde o olhar é inicial e puro, impessoal e asubjectivo –, o neutro de Blanchot. É aí que a Literatura (chamemos-lhe “Isto”) começa, nesse *nenhum sítio*, inaugural e último – “pátria pura” –, de onde e para onde, ausente a si (como um morto), o poeta (re)conhece a voz que fala em seu próprio nome: “aquele que quer morrer é aquele que quer conservar a vida” (TP: 68).

3. Esquecimento e Repetição

Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina [...]. A linha de fuga faz parte da máquina. [...] O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc.

Gilles Deleuze

How to be desperate and wise at the same time?

Vladimir Holan

Vamos dando, à medida que avançamos, um passo atrás, aumenta assim, na distância, o âmbito do nos é dado a ver.

AQQM, o segundo livro de poemas publicado por MAP em 1978, é, provavelmente, a mais complexa e prolixa das experiências de aprendizagem do literário que a poesia de MAP nos solicita. O que nele é sobretudo manifesta é a falta de outra disciplina que não seja a da sujeição a um recorrente, e quase obsessivo, regresso aos mesmos lugares, desde sempre já outros lugares, a cada vez que são re-visitados, re-vistos.

Talvez a melhor forma de começar a ler um livro como *AQQM* será deixarmo-nos guiar, sem outra ordem ou lei, por “Billy the Kid”, a errante personagem que não (se) sabe ao certo de onde vem, nem para onde há-de ir, mas que prossegue, a caminho desse algum-nenhum sítio, perseguindo aquilo que *sem saber* (o) procura.

AQQM torna-se assim, e bastante literalmente, uma alegoria da leitura da Literatura. Reflexão em *mise en abyme*, manifestação mesma do abismo da enunciação e da interpretação, experiência do intestemunhável. Mais do que em qualquer outro livro, coexistem (discordantemente) em *AQQM* todas as perturbações que traçam a paradoxal condição do poeta que escreve *na falta da poesia* (terceira lição inaugural).

No segundo livro de MAP tudo é posto em questão. Num certo sentido, poder-se-á mesmo dizer que é a própria ideia de “Tudo”, do “Todo”, (pesada herança romântica) aquilo que é posto em questão, repetido e reiterado até à exposição extrema do seu esgotamento. Daí que, talvez por isso mesmo, as figuras ou personagens, pelo menos na fase efectivamente inicial do trajecto poético de MAP, tendam a ser figuras de tipo quase apocalíptico que, *querendo saber*, tendem a precipitar, lendo-os ou observando-os poeticamente, os vários fins, as várias mortes (o que está sempre a começar e a terminar) que circularmente desenham o movimento que as põe em palco.

AQQM é um livro impetuoso, impulsivo, ambicioso. Um livro onde o *querer* e o *saber*, o *querer saber* e o *querer dizer* tudo ao mesmo tempo, coexistem com a consciência de que a “Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo” (TP: 92). É a lógica profunda onde essas ambições se inscrevem que é interrogada, directa ou indirectamente, voluntária ou involuntariamente, através das suas personagens que, na aparência, se ligam a uma explicitação poética do tema do fim da literatura e do fim da poesia, que já aparecia no primeiro livro e especialmente na sua II parte: “Segunda Pessoa (1965, 1966)”. (TP: 29).

Num livro como *AQQM*, qualquer linha ou perspectiva de leitura que não entre, de imediato, em conflito ou oposição com as demais, não nos levará longe na leitura. O segundo livro de *Todas as Palavras* põe em questão tudo quanto, expressamente, não pode ser posto em questão; intentar fazê-lo é, afinal, um modo de aprender que a busca de um “sentido” passa, precisamente, pelo arriscado caminho em que o *sem sentido* é o que se apresenta (se anuncia e enuncia) como o mais “real”.

Este é um livro que explora a inextricabilidade das *paixões da literatura* que nele se actualizam e actuam. Nesse sentido, ler em *AQQM* a expressão alegórica de algumas das grandes tensões e ambições da época moderna é apenas uma, entre inúmeras outras maneiras de o ler.

Regresso ao ensaio “Intimidade e estática” (Diogo, 1997), no qual Américo Lindeza Diogo, sob o pseudônimo Martin Strauß¹⁶⁷, divide a poesia de MAP em três fases, das quais destaco a descrição da primeira:

A poesia de Manuel António Pina passou por três fases. Na primeira fase, a de *Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É apenas um Pouco Tarde* e de *Aquele que Quer Morrer* (1974, 1978), a poesia se define por uma inépcia e por uma inópia. Ela é feita entre Clóvis da Silva e Plágio dos Fazeres: a «litteratura morreu. [Eles] lhe farão o emperro». (Pina, 1992: 36) O poema é uma indiferença, produto ele mesmo de uma indiferenciação entrópica. O supereu repertorial comanda «make it new!», e o poema constata o falhanço. Não mais é possível fazer novo, nem beletrística, e tudo que é feito reverte a benefício dos Autores, a seu bel-prazer. Neles tudo resulta afirmado. (Diogo, 2000).¹⁶⁸

Deixei dito atrás que, a partir do momento em que tomo a circularidade da “revolução” como o sentido do movimento poético de MAP, a imagem linear de um estudo da obra sequenciado por “fases” perde parte da sua pertinência. Isto não quer dizer, e disse-o já também, que não haja diferenças significativas a registrar entre os diferentes livros que, ao longo do tempo (linear), foram sendo escritos por MAP e, sobretudo, que não se deixem de assinalar diferenças na própria expressão do “emperro” (obstinações que dificultam ou interrompem o movimento, causando atrito) de que a poesia de MAP se vai fazendo expressão.

¹⁶⁷ Este desdobramento ficcional do nome próprio do leitor (que é o leitor de MAP) daria matéria fértil a um ensaio sobre os procedimentos de leitura que a escrita de MAP solicita, ensinando-nos a aumentar o âmbito do seu prazer.

¹⁶⁸ Lindeza Diogo descreve assim a leitura que faz das duas outras fases da obra de MAP: “A fase medial de Pina, onde se afirma o pessoísmo, se caracteriza pela inversa transformação de um pronome num nome. O pronome ‘eu’ do ortônimo. O «eu» é, e permanecerá, um vazio onde se produz uma linguagem. Essa linguagem é uma ferida de reflexividade no pleno do real, ou do gozo prévio, de que o cão de *Nenhuma Palavra e nenhuma Lembrança* ficará isento. [...] A última fase de Pina, «prejudicada» em sua definição por *Cuidados Intensivos*, é diferente das restantes pela colocação sistematizada (por vezes tão perturbadora como acontece nas prosas de *Primeiros Poemas*) do «ele» no lugar do «eu». O poema reencontra a referência como possibilidade e o primeiro poema é possível, porém como impossibilidade. A pronominalização inicial do léxico, enquanto ideal ameaçador, desaparece, e as palavras não são mais objetos bizarros. (cf. Bion, 1991) As palavras são agora meramente desassistidas pela Palavra que mais não faz do que insistir, ora como continuidade rítmica e rimática, ora como imagem de Mãe, em convocar o oposto do que acontece — a alienação do «eu», constitutiva do «eu» por ação da linguagem.” *In*: http://sexta-feira.dyndns.org/congregagos/index/m_a_pina.html#constituicao. (Cf. bibliografia final).

Na leitura que Américo Lindeza Diogo assina sob o nome de Martin Strauß interessam-me sobretudo os modos de descrição das dificuldades evidentes que salienta nessa que considera ser a “primeira fase” da poesia de MAP. Nos termos “inépcia”, “inópia” e “empírrico”¹⁶⁹, que o ensaísta propõe, destaca-se, não só o modo como tornam evidente a complexidade sintáctica e semântica que afecta os poemas de *ANFNPM* e *AQQM*, como ainda a inapagável carga humorística que trazem àquilo mesmo que assim descrevem ou qualificam. O segundo livro de MAP encena – praticando-a – uma retórica totalizadora que, querendo ser expressão e reflexão simultânea de si mesma, “emperra” a própria escrita e a sua leitura. *AQQM* é uma indecível aprendizagem da intencionalidade consciente de si mesma e da inutilidade – posta em palco pelo humor – da desmesura das suas pretensões.

O meu esforço consistirá, num primeiro momento, em ensaiar como que uma *ampliação* (para a ver de perto, dando atenção aos pormenores que a manifestam) da leitura que Martin Strauß propõe e, desse modo, argumentar a minha própria concordância com a sua perspectiva.

Neste sentido, não será meu propósito formular uma tese sobre os primeiros livros de MAP, sobretudo sobre *AQQM*, o meu desafio será antes o de defender a tese que, sob o nome de Martin Strauß, Américo Lindeza Diogo formula, argumentando-a sob a minha própria perspectiva de leitora do segundo livro de *Todas as Palavras*. Desviar-me-ei apenas depois de percorrido o caminho aberto pela orientação do autor de “Intimidade e estática”.

Diz Martin Strauß, no texto em que cita um outro ensaio de Américo Lindeza Diogo: “Nesta fase, «primeiros poemas» não são possíveis, originais não existem, e tudo gira em torno do pronome «isto»; (cf. Diogo, 1997) pedi emprestado a este autor a aplicação do qualificativo «empírrico» à poesia de Manuel António Pina).” (*Ibidem*).

AQQM é um livro obstinadamente obcecado com a experiência do “Todo”, da totalidade ou integridade de tudo. A palavra “tudo” surge cinquenta e oito vezes nas

¹⁶⁹ Américo Lindeza Diogo e Osvaldo Silvestre concordam quando descrevem o que chamam a “primeira fase” da obra de MAP como uma poética sujeita a um “emperro” que, nos termos de Osvaldo Silvestre, resulta da “vasta teoria de desmistificações activada pelo movimento moderno” (Silvestre 2011: 51). Em nenhum outro dos livros de MAP se expressa mais agudamente os antagonismos desta condição do que em *AQQM*.

três secções intituladas “Aquele Que Quer Morrer”, sessenta e três vezes no conjunto do livro. A propósito do predomínio do pronome “tudo” no segundo poema de *AQQM* intitulado “Tat Tam Asi” (*TP*: 72), Martin Strauß comenta nestes termos o “emperro” consequente de uma tal ambição de absoluto:

[...] «tudo» é certamente o pronome mais notório. Ele designa o empírico do emperro, que gasta toda possibilidade, abdicando de alguma coisa de semelhante ao «princípio etc.» e não esquecendo mesmo prolongar o dito no oposto. O que se diz se prolonga, se repete, e se contradiz, para que tudo fique dito e nada seja dito sem ser desdito. (*ibidem*)

Poderia ser esta, provavelmente, a melhor sùmula a fazer de um livro como *AQQM*: nele “o que se diz se prolonga, se repete, e se contradiz, para que tudo fique dito e nada seja dito sem ser desdito” (*ibidem*). Esta “visão totalitária” (em que se encena e reencena a máxima ambição de dizer *tudo* de uma só vez sem que o que se diz, de “tudo”, fique de fora do todo que quer designar ou representar) encontra-se também no modo insistente com que o verbo “saber” e o substantivo “ciência” atravessam os poemas deste livro, numa lógica permanentemente auto-reflexiva de cuja ambição onisciente a melhor síntese me parece estar na última estrofe do poema “O que É Dito” (*TP*: 69), com a sua retórica impessoal, abertamente governada pelo uso (autoritário, categórico) do verbo “ser” na terceira pessoa do presente do indicativo:

O que está dentro e o que está fora
E vê e é visto de toda a parte
É o mesmo e o outro
E tudo isto é sabido em mim. (*TP*: 69).

O ponto de vista total deste “sujeito” de um saber passivo, mas sem limites, sempre ciente do que afirma e da sua negação, de tudo e do contrário de tudo, representa a condução ao extremo do dispositivo metapoético das linguagem e dos seus

poderes, isto é, a ambição filosófica que implica no poema todas as suas leituras, como uma “escrita ideal” (que terá em Mallarmé um emblema) em que as palavras e as frases se contemplariam e reflectiriam umas nas outras, num permanente movimento que engendra infinitamente a multiplicidade das suas interpretações.

Todavia, a maquinação autotélica desde movimento, é afectada por um emperro, uma anomalia ou um atrito que advém da intenção que o interrompe: o “querer” de um *querer saber*. Esse “querer”, essa vontade que implica a consciencialização de *um modo como*, pressupõe um impossível lugar exterior ao próprio “Todo” que, necessariamente, fende, fazendo-a fracassar, a integridade da sua própria totalização.

A ironia de um título como *Aquele que Quer Morrer* advém da própria ambição que assim se expressa: este “querer” é uma radicalização ou é uma demolição do sentido da vontade? O que acontece ao sentido da noção de *projecto* – sempre implícito na enunciação directa de uma vontade – quando o limite que para si mesma essa vontade prediz e solicita é o seu próprio cumprimento, isto é, o conhecimento pleno do seu âmbito, logo, dos seus limites, *do seu fim*?

Para chegar à demonstração da tese de Martin Strauß, tenho de seguir pelo caminho de que advém o que nos primeiros livros de MAP é já expressão do esgotamento em que resulta. *AQQM* é um livro que se destina à indagação das paixões de uma Literatura que move e impele aquele que a escreve para o seu próprio fim.

A primeira metade da poesia de MAP, ao mesmo tempo que expressa um cansaço face a todas as retóricas dos inícios e dos fins, dos projectos e das intenções, exhibe, é a hipótese que experimento, uma espécie de encenação *in extremis*, não do cansaço, mas do esgotamento das desmesuradas ambições da poesia moderna às suas próprias mãos, um suicídio, por conseguinte.¹⁷⁰

Poder-se-á dizer que a personagem que dá nome ao livro se converte no emblema da dimensão suicidária que inevitavelmente exhibe: “aquele que quer morrer”

¹⁷⁰ O segundo livro de MAP pode mesmo ser lido, num certo sentido, como uma exibição alegórica dos modos como, em nome de uma pretensão injustificada de fazer de si mesma o centro de todo o dizer, a linguagem se perde nos limites da tautologia.

é, simultaneamente, o agente e a vítima da desmesura de uma acção de que é, e a que é, sujeito.

O que me move neste capítulo não é apenas a intenção de demonstrar que nos primeiros livros de MAP “a poesia se define por uma inépcia e por uma inópia”, que “não mais é possível fazer novo, nem beletrística, e tudo que é feito reverte a benefício dos Autores, a seu bel-prazer” e que “neles tudo resulta afirmado”; o que me move é o desejo de perceber o que se (des)aprende com tudo “isto”. Eis o que só os poemas podem ensinar, na medida em que são, eles mesmos, a aprendizagem de uma *forma* de fuga à repetida enunciação do cansaço em que se esgota o próprio *desejo* que solicita fala.

Um dos modos, talvez o mais manifesto, do “emperro” discursivo de que fala Lindeza Diogo, ou, nos termos de Osvaldo Silvestre, da “gaguez gramatical” (Silvestre, 2001: 51)¹⁷¹ do discurso poético em AQQM é, sem dúvida, a repetição que, neste livro mais do que em qualquer outro, se manifesta estruturante.

Não é especialmente surpreendente a ligação entre a poesia de MAP e a repetição; no entanto não se pode dizer que seja previsível a *forma* de um livro de poesia que, enquanto livro, se organiza a partir da repetição incessante do mesmo título: a expressão “Aquele Que Quer Morrer” intitula, para além do livro a que dá nome, as três primeiras secções em que se divide (TP: 57, 65 e 75), dá título ainda a dois dos poemas das suas duas últimas secções (TP: 63 e 73) e volta a repetir-se ainda, literalmente, nos versos de três dos seus poemas (TP: 61, 68 e 81).¹⁷²

Por que razão se repete tão insistentemente a expressão “aquele que quer morrer” no espaço confinado do mesmo livro, que, assim, se torna – bastante literalmente – um livro repetitivo? Haverá algum nexos necessário entre “aquele que

¹⁷¹ A propósito dos dois primeiros livros de MAP, Osvaldo Silvestre fala de uma “gaguez gramatical” reivindicada como “modo possível de uma atitude crítica depois do moderno” (Silvestre, 2011: 51).

¹⁷² AQQM é um livro explicitamente estruturado sob a forma da repetição. Tal como já acontecia em ANFNPM, AQQM está também organizado em cinco secções demarcadas pelos respectivos títulos, cabendo a última secção, tal como no primeiro livro, a uma ficção autoral a que cabe agora o nome Slim da Silva. Mecanismo que, aliás, se observa também com a expressão “Algumas coisas”. O enunciado “Algumas coisas” intitula três poemas de AQQM. É o primeiro da secção “Aquele que quer morrer I” (TP: 59) e o último da secção “Aquele que quer morrer II” (TP: 74) e abre, depois, como seu primeiro poema, a secção “O que está atrás de ti” (TP: 85), que se segue à terceira secção “Aquele que quer morrer II”.

quer morrer” e o gesto de repetir em títulos sucessivos a expressão nominal “aquele que quer morrer”? Noutros termos, porque é que a expressão que se repete é precisamente a expressão que refere a figura da interrupção voluntária, da tomada consciente de uma decisão final ou finalizante?

Com um âmbito legitimamente restringido à obra intitulada *Todas as Palavras*, estas perguntas convertem-se ainda numa outra: por que razão aparece “aquele que quer morrer” em título de um livro de MAP, quando MAP já tinha um livro em que a voz da poesia começara por ser a voz anónima e plural de “nós, os mortos”? Como se passou – ou como se recuou – de “nós, os mortos” para “aquele que quer morrer”? E que implicações haverá (se houver) no deslize da primeira pessoa do plural para a terceira do singular? Estas são algumas das perguntas que, sem ordem linear nem método previsto, procuraram resposta na leitura de *AQQM* como exercício de aprendizagem do literário.

Como acontece em *ANFNPM* com as epígrafes de “Billy the Kid de Mota de Pina”, também em *AQQM* as epígrafes que organizam as primeiras três secções do livro parecem adquirir a força de uma poética.

A par da repetição do mesmo título, salienta-se ainda, na estrutura de *AQQM*, o facto de que, a cada uma das suas três primeiras secções ser atribuído um número romano e uma epígrafe. Na secção I, encontramos o verso de Paul Éluard: “sem ordem nem desordem” (*TP*: 57); na secção II, dois versos de Ezra Pound: “Vinde, minhas canções, falemos de perfeição — / Vamos arranjar bastantes desafectos.” (*TP*: 65): finalmente, na secção III, os versos de T. S. Eliot: “(...) Para chegares aí, /Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás,/Deves seguir por um caminho onde não há êxtase.” (*TP*: 75).

Se aceitarmos que é função das epígrafes, conforme explicita o dicionário (no caso, o Houaiss), servir “de tema ao assunto”, “resumir o sentido ou situar a motivação da obra”, as passagens de Éluard, Pound e Eliot parecem demarcar a natureza poética do trajecto em que se inscreve *AQQM* (ou pelo menos das três secções iniciais, que não podem deixar de contaminar as restantes).

Quando falo de natureza poética (e em contraste com o jogo de epígrafes do livro anterior de MAP, onde os textos transcritos não eram apenas do domínio do literário), entendo a concentração da escrita no espaço da literatura, na prossecução dos seus fins (e dos seus meios); trata-se inclusivamente de um aprofundamento ou de uma radicalização do poético que, por isso mesmo, erige como referência circunscrita a herança, a memória da poesia, a tradição, e, mais concretamente, uma memória escolhida, *seleccionada*. É a selecção de epígrafes tomadas da poesia, e de uma poesia a que cabe o nome de “moderna”, a par do paradoxal título que, inevitavelmente transporta no verbo “querer” a noção de “vontade” ou de “projecto”¹⁷³, que traça a perspectiva a partir da qual *AQQM* se pode transformar numa releitura crítica da própria herança moderna, ou, noutros termos: um exercício de desconstrução, sem resgate possível, de um certo modo (romântico) de pensar a Poesia. Neste sentido, poderíamos dizer que *AQQM* dá expressão ao *fascínio* que algumas das principais tensões e contradições que afectam a própria poesia desde os alvores da época moderna até aos nossos dias exercem inapelavelmente sobre todos os poetas modernos.¹⁷⁴

A epígrafe de Éluard, – “sem ordem nem desordem” (*TP*: 57) – provavelmente a mais enigmática das três epígrafes que regem a primeira parte de *AQQM*, aponta a paradoxal ambição de definir o espaço poético que, neste caso, se declara irredutível à oposição entre ordem e desordem, a partir da neutralização das oposições ou dos dualismos; como se nessa neutralidade (ou resistência à própria oposição) uma outra experiência se anunciasse. Em todo o caso, a dupla negação eluardiana não deixa, também ela, de assinalar a disjunção, os *limites* entre os quais, ou para lá dos quais, os poemas jogam o seu sentido, um sentido que, no entanto, nenhum desses limites consegue dizer, definir ou descrever, tornando inúteis todas as ambições de completude ou totalização, como se verá no fim do livro.

¹⁷³ *AQQM* é o único livro do MAP que explicita no título uma noção de projecto: “querer morrer” é expressão de uma vontade, de uma intenção. Em nenhum outro livro do autor se repetirá este procedimento, o que exige que se proceda a uma leitura isolada de *AQQM* como um livro que se cumpre a si mesmo, que se fecha numa circularidade sem linha de fuga que o salve à própria consumação do seu intento. *AQQM* é, a todos os títulos, um livro suicida. Salva-o, afinal, o riso.

¹⁷⁴ No seu livro *Los Hijos del Limo*, Octávio Paz fala de “fascinação” a propósito do impulso de atracção e repulsa que funda e divide o poeta moderno: no mesmo plano em que é atraído e fascinado – “Fascinar quer dizer enfeitiçar, magnetizar, encantar; assim mesmo: enganar” (Paz, 1987: 65) – pelas construções da razão crítica, o poeta é impelido ao distanciamento que faz da própria paixão um objecto cindido, interrogado e perscrutado até aos limites da sua própria negação.

Uma das primeiras grandes tensões ou inquietações que o segundo livro de MAP encena é precisamente a noção de “ordem”, profundamente ligada que está às questões de “poder”, de “saber”, de “decisão” e de “vontade”; de domínio e de totalização, por conseguinte. Como tornar compossível, sequer conciliável, este desejo de poder com o impoder face ao incontrolável e imponderável do que é “sem ordem nem desordem”?

É, nesta I secção de *AQQM*, sob a égide de Éluard, que encontramos o primeiro poema intitulado “Aquele que quer morrer” (*TP*: 63).

O poema “Aquele que quer morrer” entra, assim, no palco do livro a que dá título como figura alegórica da radicalização dos projectos poéticos modernos (especialmente os do século XX). Porta-voz da iconoclastia e da des-subjectivação radical do sujeito poético, “aquele que quer morrer” (sujeito que coincide, sob a forma da catacrese, com a expressão que o nomeia) é aquele que proclama a aniquilação de toda a identidade exterior à própria acção que o define e a demolição de todas as coordenadas capazes de o ligar ao conhecido ou reconhecível. A impessoal terceira pessoa – *a não pessoa*, segundo Benveniste – conquistou o lugar em que coincide com o seu próprio desaparecimento.¹⁷⁵

É explicitamente no plano da *ordem poética dominante* (o cânone) que “aquele que quer morrer” incita ao “caos”:

(Introduzir o caos na ordem poética dominante;) (vv. 1,2).

¹⁷⁵ Lido neste enquadramento, “aquele que quer morrer” configura-se, impessoalmente, na reprodução da linguagem pela linguagem a ponto de o próprio sujeito dessa vontade não poder ser mencionado (e repetidamente mencionado) senão como figura ou personagem na terceira pessoa, “aquele que...”. Um outro que não “eu”, por conseguinte. A prática explícita e insistente da repetição textual num livro como *AQQM* (e na escrita de MAP em geral) prende-se, assim, a uma certa intenção sacrificial inseparável das implicações do título deste segundo livro. Nada disto é alienável na aprendizagem do literário que é a de MAP.

Contrariando o gesto, por definição criador, de *dar ordem ao caos*, “aquele que quer morrer” convida à introdução do caos na “or-/dem”.¹⁷⁶

A interrupção gráfica da palavra “or/dem”, na passagem do primeiro verso para o segundo, assinala performativamente a anomalia que interfere gramaticalmente na própria palavra. No entanto, nada se destrói sem prévia sujeição a uma outra nova ordem que visa, afinal, uma retomada do poder:

A tomada do poder passa pelo roubo,
passa pela própria perdição e pela de tudo. (vv. 3,4).

A dupla negação eluardiana assinala os impossíveis *limites* entre os quais, ou para lá dos quais, se joga o sentido da retórica poética, um sentido que nenhum desses limites consegue dizer, definir ou descrever; só a “perdição” pode, por conseguinte, ser proclamável (ainda que improgramável) no momento em o que se pretende é dissolver a própria oposição. “Aquele que anuncia a Tempestade” (v. 5) é aquele que, dançando nietzschianamente, profetiza já uma nova e intempestiva força capaz de fazer desaparecer tudo, inclusivamente aquele que, enunciando-a, a anuncia:

Aquele que anuncia a Tempestade
Dança, caminhando para o seu fim (vv. 5,6).

¹⁷⁶ Invertendo o movimento poético que consistiria no acto criador de dar ordem ao caos, o poema convida à introdução do caos na ordem dominante, num movimento inverso ao do gesto divino, genesíaco e criador. A interrupção da palavra “ordem” (“or-dem”) na passagem do primeiro verso para o segundo marca uma intercisão e um adiamento na conclusão desta mesma “ordem”. Isto é, a ordem não é qualquer coisa que está simplesmente fixada, sabida, aprendida, bastando dinamitá-la para a destruir. “Introduzir o caos na ordem” é um gesto, um movimento continuado, um percurso poético, feito, também ele, de ordem e interrupção (caos): ser ordenado onde há desordem, desordenado no meio da ordem. Opor-se a toda a “poética dominante” é opor-se duplamente à ordem e à desordem como forças estabilizadas ou dominadoras (opor-se a todos os projectos poéticos como afirmação do próprio e da pertença). Afirmação de um pensar com “e” em vez de pensar com “é”, pensamento da intercisão e da disjunção inclusiva em vez de pensamento totalizador, identitário e absoluto.

Caberá ao leitor, se lhe interessar, reconhecer (e toda a poesia de MAP é feita destes jogos de impreciso reconhecimento e desfiguração) em “aquele que quer morrer” a figura revolucionária moderna que percorrendo a poesia – do romantismo às vanguardas – nos mantém no prosseguimento da paradoxal “paixão crítica” de que fala Octávio Paz, uma paixão que faz de cada fim um princípio sempre adiado, de cada obra uma contínua revisão e reavaliação crítica das anteriores, de cada desordem, a manutenção de uma nova “or/dem”, alimentando a “tradição moderna”, cujo paradoxo o ensaísta mexicano torna mais agudo ainda quando a qualifica como “tradição da ruptura”.¹⁷⁷

As longas reticências que ocupam o espaço gráfico da terceira e última quadra de “Aquele que quer morrer” (TP: 63) exibirão a interrupção ou a supressão do discurso, convertido no signo da suspensão e do inacabamento. É certo que as reticências, como signo que são, suscitam inevitáveis hipóteses de sentido, uma das quais será a da conquista, na página, de um espaço marcado graficamente pelo silêncio que engole uma estrofe inteira, descontinuando o movimento discursivo. O efeito que criam, porém, é indecível. Se, por um lado, ilustram literalmente o cumprimento do propósito de coincidir com o seu próprio desaparecimento (o poema fica suspenso no gesto de apagamento do discurso, como se fosse essa a verdadeira conquista desta figura, o desaparecimento de tudo, até da própria linguagem), por outro, ditam como que o fim da “literatura”. Aquele que não se quer sujeitar à *ordem* (sempre dominante) da escrita, é aquele que se sujeita a renunciar à gramática que lhe pertence, é aquele que renuncia a si mesmo.

Na II secção de *AQQM*, sob o ditado de Pound, – “Vinde, minhas canções, falemos de perfeição — / Vamos arranjar bastantes desafectos” – o segundo poema intitulado “Aquele Que Quer Morrer” (TP: 73) fecha o seu círculo de aparição,

¹⁷⁷ É ainda no ensaio, *Los Hijos del Limo*, que Octávio Paz explora os paradoxos e as contradições da poesia moderna para nos dar a ver que há uma “poesia moderna” no mesmo plano em que “o *moderno* é uma tradição”. Para responder ao paradoxo lógico que cria – “Se o tradicional é por excelência o antigo, como pode o moderno ser tradicional?” – Octávio Paz defende que “A tradição da ruptura implica não só a negação da tradição como a da ruptura.” (Paz, 1987: 17). Noutros termos, se cada movimento artístico começa como uma negação do precedente, é sempre o mesmo gesto inaugural que se repete, perpetuando a arte através de cada uma das suas negações. Esta anomalia do deferimento torna-se, num certo sentido, um dos “emperros” auto-reflexivos que mais afectam, no princípio, a escrita poética de MAP.

desdobrando-se na observação impessoal de um *outro*, também *ele* impessoal, – “aquele que quer saber” –, para registar o resultado da sua conquista. O poema começa assim:

São chegados os tempos escandalosos
da Morte e da Inocência
Aquele que quer saber e
apodrece de fora para dentro

dança já sobre os destroços do Futuro
com voláteis pés conceptuais. (vv. 1-6).

Aqui voltamos a encontrar *a marca* da impessoalidade verbal conquistada pela figura que dá nome ao poema; é todavia já outro o seu lugar de aparecimento e este deslocamento de lugar muda tudo de lugar, dando-nos afinal a perceber que não chega simplesmente *querer* excluir o “sujeito” para que *a cisão* (consciência crítica moderna por definição) se resolva em unidade poética.

O poema regressa à indiferenciação entre princípio e fim, onde “Morte” e “Inocência” são, afinal, os “tempos escandalosos” do *mistério* e do *não saber*, de onde afinal nunca se saiu. A velocidade das mudanças é tão rápida que todo o futuro se converte imediatamente em passado, (re)produzindo uma inescapável sensação de imobilidade.

O carácter dramático da enunciação não apaga, nem atenua sequer, a intensidade da desmesura a que se entrega “aquele que quer morrer” na retórica totalitária de quem persegue – na esteira de Pound – a possibilidade da “perfeição”. Indiferente a “desafectos”, e deixamo-nos já orientar pela segunda das três epígrafes acima mencionadas, o poema *quer* romper com os ideais vigentes e consentâneos. É em nome de tal “perfeição”, fora da qual nada ficaria, que “aquele que quer morrer” efectivamente *quer morrer*, como quem procura transformar-se naquilo a que o poema “O Que é Dito” chamará “a pura voz sem sujeito e o fora de ela” (TP: 69).

A vertigem e o fascínio da destruição são já volátil matéria conceptual, *aquele que quer saber* “dança já sobre os destroços do Futuro” (TP: 73). É a própria noção de “Futuro” que se dissolve neste poema e toda a diferença se resolve em uniformidade estéril e, pior, em estéril consciência tautológica de si:

Tudo o que passou
está a ser passado infinitamente
e o Futuro é a eternidade de isto
e tudo é sabido em si próprio. (TP: 73)

“Aquele que Quer Morrer” acabará, afinal, por ser (vítima do sentido que persegue – “Procuro o sentido / (vivo ou morto!) para o liquidar.” (TP: 17) – e da sua resistência a ser efectivamente capturado e destruído) o mais extremo exemplo do poder da própria “or/dem” que visa destruir. Aquele que *quer saber* é aquele que só pode anunciar a sua própria aniquilação e desaparecimento, não o fim da força que combate.¹⁷⁸

Em MAP, “destruir” não é já um acto crítico (de crise), mas expressão do esgotamento da própria possibilidade produtiva da *crise*. Em AQQM é a retórica da negação e da ruptura que, nestes tempos, se revela descompassada consigo mesma (eliotianamente “out of joint”, evocando Hamlet). Revelada prolongamento e reprodução incessante de si mesma – tradição por conseguinte, – a “retórica da ruptura” esvaziou-se de sentido: *esgotou* a sua própria possibilidade de realização.

É nesta espécie de condição-limite que a figura catacrética de *aquele que quer morrer* se conecta com a figura daquele que só aparentemente se lhe opõe: o último dos homens.

¹⁷⁸ Ao contrário daquele que nos poemas ocupa o lugar pronominal de sujeito na primeira pessoa, observador muitas vezes passivo do que contempla e descreve, “aquele que quer morrer” é uma figura da acção unicamente designável pela expressão nominal (não referencial) que representa: é o que “quer”, o que “anuncia”, e o que quer e anuncia o fim, seja sob a forma da morte, seja sob a forma da “tempestade apocalíptica” em que tudo se dilui ou destrói. O pronome “aquele” salienta gramaticalmente a diferença que separa esta revolucionária figura desse outro (o “Eu”) que para ela aponta, como se falasse sempre à distância de um *e/le* impessoal, liberto de toda a subjectividade, e tornado, assim, exterior ao próprio cenário cujo fim exhibe e celebra.

O poema “O último dos homens” (TP: 61) aparece também na secção I de AQQM, antecedendo o poema “Aquele que Quer Morrer” que recebe o nome do livro que o inclui.

A figura subversiva de “aquele que quer morrer” coabita, no mesmo livro, com a subserviente figura do “escriba”. O “último dos Homens” alegoriza a condição do escritor que é sujeito da (ao mesmo tempo que é sujeito à) inevitável reescrita e repetição do que enuncia, o meio do que é sempre sem começo e sem fim.¹⁷⁹ Poderíamos, se quiséssemos, despertar ecos nietzschianos na figura do “último dos homens”, mas chega-nos, por agora, o sentido idiomático que a expressão tem na nossa língua: é o mais desamparado e solitário dos homens, o mais vulnerável à intranquilidade e à insatisfação, porque nada parece poder salvá-lo da condição que é a sua.

Nestes tempos, que são os tempos do poema, o escritor é aquele que reaprende que é sua a mais antiga condição de escriba que, desde esse início, nenhum homem jamais deixou de ser: aquele que escreve o que não lhe pertence, aquele que repete o que é já dito, o que reescreve sob ditado. Porém, – eis o trágico –, *agora* com uma outra consciência de si. Nada se repete sem diferença. Sendo o mesmo, é já *outro lugar* o lugar. O “último dos homens” repete o gesto do primeiro escriba, todavia esqueceu há muito o sentido da posteridade que o alimentava.

Subtraída da inocência de escrever para a preservação e para o porvir, acresce à experiência do escriba moderno o peso da memória tornada espelho do esgotamento e da exaustão de qualquer acção inaugural: “Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!” (TP: 61).¹⁸⁰ Não lhe resta pois, a este homem, senão ser o último, o que não escreve para futuro nenhum, porque todo o futuro é já passado, o passado de tudo que está sempre a passar. Eis a ferida que fere a vulnerável carne do poema: “A carne é triste, helás!, e eu

¹⁷⁹ (Abro um parêntesis em nota para salientar que, mesmo regressando aos alvares da era da escrita, é a figura daquele que copia que é evocado, aquele que é sempre *segundo* (ou tardio) relativamente a *um outro* primeiro que o antecede. No princípio, como *agora*, o escritor é sempre primeiro aquele que *vem depois*).

¹⁸⁰ A memória transformou tudo numa carga difícil de transportar – “o peso da memória instala-se em todas as coisas de dentro para fora” (TP: 59). A memória instalou-se no interior das coisas, fazendo delas um território exterior, sitiado, sob o seu domínio, convertendo-as em conceitos que as desapropriam da sua própria substância de coisa sem imagem prévia.

já li tudo” (TP: 17). O último dos homens é o que re-escreve para ninguém; o mais escravizado, o mais solitário, o mais sombrio dos homens, a quem só restaria como alternativa *querer morrer*. Mas já nem isso é possível: “Agora já não é possível morrer ou, / pelo menos, já não chega fechar os olhos.” (TP: 127).

No poema “O último dos homens” a imagem do trajecto regressa à cena da escrita. Já não sob a forma do viajante que se afastou do caminho de casa, como no poema “Palavras Não” (TP: 13), mas, numa linha mais próxima da condição desse outro viajante que no poema “*Silêncio e Escuridão e Nada Mais*” (TP: 20), nos dá testemunho das dificuldades, das inquietações e das dúvidas que o assaltam no caminho. Aquele que, “*Quebrada a espada já, rota / a Armadura*” (TP: 20), prossegue, sem armas nem defesa, perguntando: “Como escreverei? Sem que palavras? Quem? Qual?” (*Ibidem*) é aquele que, para prosseguir, “atravessa o deserto às costas do melhor amigo.” (TP: 61).

Na última estrofe de “O último dos homens” o poema dá-nos conta de como é difícil a solidão deste escriba que atravessa de cócoras¹⁸¹, sobre passos alheios (imóvel,

¹⁸¹ A figura do “escriba (de cócoras)” cruza-se, na memória do leitor, com o poema “O Escriba Acocorado” (1978) que dá título ao livro, coetâneo da publicação de AQQM (1978), de Rui Knopfli. Nos versos do poema “O escriba Acocorado”, de Knopfli, o sentido joga-se numa espécie de face a face desfigurador entre o apagamento da individualidade do escriba, que a “persistente erosão dos dias” se encarregou de diluir em “sombra e sono”, e a “límpida / e escorreita” persistência da “laboriosa escrita”, que, no papiro, o escriba deixa lavrada. Este apagamento do rosto pela mão que escreve não deixa de atravessar a poesia de MAP, que, especialmente no livro de 1984, *Nenhum Sítio* fará da interrogação do próprio rosto um dos indesejáveis nós da sua poesia: “«De quem é este rosto?»” (TP: 105); “(é este o meu rosto?)” (TP: 106); “Que rosto real / me olha e se vê?” (TP: 112); “A corrupta luz da infância / ilumina o rosto de um / desconhecido, o meu rosto” (TP: 113); “No terrível cristal / da noite vejo o rosto / de um intruso, o meu rosto” (TP: 120). A par desta, uma outra inquietação cruza o poema de Rui Knopfli e os versos de MAP na leitura em que os aproximo: a questão da “mão” que escreve. A “mão” que no poema “O Escriba Acocorado” afeiçoa ao seu próprio anonimato (dando-lhe feições) os traços individuais do rosto daquele que escreve (“Não tens rosto, senão o que, / de anónimo, a ela afeiçoou / a mão que assim te quis”) agencia a mesma inquietação ou espanto que, no poema “O que é Dito”, de AQQM, se experimenta como um “acontecimento improporcionavelmente”: “Esta mão é um acontecimento improporcionavelmente / que o infinito e a eternidade atravessam / alguma coisa fala de si própria através de ela.” (TP: 69). Ou, no poema “O que Fala”, do mesmo livro de MAP, em versos como estes: “Esta mão é todavia surpreendente / e subitamente fora de qualquer coisa / por onde se precipita e se agarra.” (TP: 79). No entanto, um diferimento ou uma diferença des-sincroniza a condição do escriba de Knopfli e a do escriba de MAP. Esta diferença anuncia-se logo no verso inicial do poema de Knopfli, que começa assim: “Sentado na pedra de ti próprio [...]”. Do latim “*sessicare*” (acção de se sentar) vem também o verbo sossegar (assentar, tranquilizar-se, acomodar-se, descansar). A *diferença* está precisamente no *lugar* sobre o qual se senta, sossega, ou assenta, o escriba de Knopfli; sentado na pedra de si próprio, como se diria de uma lápide, o lugar de tal escriba é, em tudo, diferente das “costas do melhor amigo” sobre as quais o escriba de AQQM tem ainda o deserto para atravessar. A pedra (ou a lápide, de *lapis*, *lapidis*, palavra latina da qual, no século XVI, provavelmente por via italiana, derivou também a nossa palavra “lápis”) é no poema “O escriba Acocorado” um símbolo da morte, do encontro ou da convergência do escriba (o escritor) consigo mesmo,

portanto, “eternamente escrito”, nem sequer bem sentado), lugares desertos, conquanto lhe sobre ainda, como última liberdade, a de *escolher* e *distinguir* as costas do melhor amigo pelo qual viajar:

Difícil solidão (de cócoras) a do escriba,
atravessa o deserto às costas do melhor amigo. (vv. 9-10).

A dificuldade desta *solidão* radica, paradoxalmente, na própria impossibilidade da solidão, na impossibilidade de um modo de movimento próprio, de liberdade.¹⁸² Como tão bem assinala Martin Strauß, na primeira fase da obra de MAP tudo “o que se diz se prolonga, se repete, e se contradiz, para que tudo fique dito e nada seja dito sem ser desdito”. (Diogo, 2000).¹⁸³ Sobre costas alheias, o escriba está privado da experiência do caminho que (o) desenha. Tudo é memória, suporte e transporte alheio. Até a subversiva figura de “aquele que morrer”, daquele que “dança sobre os destroços de tudo” (v. 6), se tornou *já* (antecipadamente) uma figura de retórica, personagem dessa escrita que insolentemente se antepõe e interpõe em qualquer acção.

Todavia, em MAP, como já referi, se nunca nada é exactamente o que parece, também nada se autonomiza do que aparece. Se é certo que a citação, a memória *dos outros*, pesa sobre os versos desta poesia (as referencias bibliográficas do fim do livro seriam certamente um exemplo concreto disso mesmo), há uma força que se sobrepõe a todas as demais e que é, precisamente, a que se anuncia no poema “O último dos homens” sob a forma de uma invectiva à “escrita”:

com a sua morte. Em *AQQM*, estamos ainda longe de tal encontro cuja procura se fará desde sempre regresso ao que há-de vir porque se passou já: o instante em que o lápis se reúne à lápide. Anuncia-o, a esse encontro, o poema “Desta Maneira Falou Ulisses”, de *ANFNPM*: “Aí, no fundo da morte, se celebram / as chamadas núpcias literárias, o encontro do / escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.” (TP: 23).

¹⁸² Não deixa de ser curioso observar esta travessia “às costas de”, que, no mesmo passo em que mostra o outro como aquele que suporta a travessia daquele que carrega, também o mostra como aquele que o transporta, levando-o para caminhos nunca assim atravessados

¹⁸³ A figura emblemática que tantas vezes se repete, literalmente, ao longo do segundo livro de MAP é, afinal, isto mesmo: um emblema, uma figura *da* linguagem que cabe ao escriba eternamente reescrever, fazendo-a diferir a cada leitura. Porém, tal diferimento e tal diferença não apagam nunca a expressão do fracasso que a repetição (a escrita) revela: “o Mistério não pode ser ocultado nem relevado”. (TP:73).

Ó insolência da escrita! Lá vens tu, ó fa-
diga, ó lágrimas! (vv. 5-8).

Esta invectiva à “escrita”, como se esta tivesse acabado de irromper no palco para fazer notar o peso da sua presença, é um procedimento poético que encontramos recorrentemente na poesia de MAP. O poema “Desta maneira falou Ulisses” (TP: 23), dá-nos a escutar uma apóstrofe semelhante, onde o vocativo – “(ó palavras!)” –, interpelando directamente a matéria de que o poema é feito, coloca as próprias palavras em palco como interlocutor directo daquele que, no poema, é afinal falado por elas. Porém, se as “palavras”, no poema “Desta maneira falou Ulisses” são responsáveis pelo desaparecimento do sujeito que fala e do seu lugar, mostrando-o em *falta* – “(Ó palavras! Mas eu onde estou ou quem?)” (*Ibidem*) –, no poema “O Último dos Homens”, é a “escrita”, com a sua ordem, a sua memória, a sua gramática, que é responsável pelo cansaço (pelo esgotamento de toda a realização) daquele que diz “eu”.

O recurso à apóstrofe na poesia de MAP acentua a dimensão alegórica que tem nela um papel determinante, colocando em cena, não já apenas as “palavras”, mas a “escrita” como figura insolente que afecta exigentemente o corpo, alterado pelos seus extenuantes (e)feitos: “Lá vens tu, ó fa / diga, ó lágrimas!”.

A chegada da escrita anuncia e exhibe que tudo é escrita, tudo é decorado, recordado, recortado, recolado; nada é vivido ou experimentado, tudo é já memória alheia, repetida, sabida sob a ordem estrita das palavras. A memória da língua é o princípio que antecede a própria experiência do labor do escriba:

Tem de se lembrar de tudo
pequenas frases, umas primeiro outras depois (vv. 11,12).

No avesso daquele que quer morrer – cujo o desejo é desaparecer, calando-se –, o escritor, enquanto escriba é aquele que *tem de* (modo de submissão imposta) “se

lembrar de tudo”, falar “de mais”. O escritor *não sabe*, e *não pode*, esquecer nada e este “*impoder*”, este *não saber como esquecer*, tornar-se-á, em MAP, uma das mais reiteradas obsessões da aprendizagem do literário na sua poesia: o desejo que a solicita.

Neste sentido, os primeiros livros de MAP (sobretudo os dois primeiros) são uma indagação e uma experimentação das (im)possibilidades de falar quando “já não é possível dizer mais nada”. Como ser fiel ao seu silêncio, a si mesmo, e traí-lo ao mesmo tempo, falando por palavras e memórias alheias? Como não ser senão memória estranha, impessoal? Como morrer e conservar a vida?

A oposição entre o “escriba” e a figura revolucionária e iconoclasta que se lhe opõe no livro *AQQM* assinala os limites *entre* os quais, ou *para lá* dos quais – *sem ordem nem desordem* – a própria escrita de MAP joga o seu sentido, um sentido que, e repito-me, nenhum desses limites consegue dizer, definir ou descrever, mas que não existe sem eles. Façamos pois de *imperfeição*, sem temer também os desafectos.

Se reentrarmos pelos caminhos da história da literatura recente (lugar do primeiro capítulo deste estudo) para ler à sua luz a independência que se estabelece entre a figura de “aquele que quer morrer” e a do “escriba” (a figura que desmistifica a desmesurada e inútil ambição da novidade como fim em si mesmo), acabaremos por ver “aquele que quer morrer” como uma espécie de contra-figura das vanguardas que (mau grado) assim se institucionalizaram. No entanto, e porquanto contra-figura, é figura ainda, estreitamente dependente por isso mesmo do sentido que advém do que pretende destruir. MAP sabe-o bem, o poema “Uma segunda e mais perigosa inocência” enuncia nestes termos o modo do seu reconhecimento: “O escritor torna-se retórico com cega serenidade [...] Escrevo aquilo que não posso, / transformo-me no que me proponho destruir, / Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade” (*TP*: 68).

Esta inescapável consciência da fatalidade que transforma em literatura tudo o que intenta destruí-la é um inapagável traço da pedagogia que a obra de MAP nos destina.

Uma leitura do segundo livro de MAP, contextualmente dirigida pela história da literatura recente, obrigar-nos-ia a reconhecer nele as marcas desse “espírito de pós-vanguarda” que Octávio Paz descreve como “uma vanguarda silenciosa, secreta,

desenganada. Uma vanguarda *outra*, portanto, crítica de si mesma e em rebelião solitária contra a academia em que se havia convertido a primeira vanguarda.” (Paz, 1987). *AQQM* seria então uma alegoria do esgotamento do próprio espírito mobilizador das vanguardas literárias. A incitação à tão revolucionariamente moderna “tomada do poder”, proclamada no poema “Aquele que quer morrer” (*TP*: 63) seria, afinal, o anúncio paródico da sua própria dissolução.¹⁸⁴

Figura de uma vanguarda que “quer morrer” como vanguarda, isto é, uma vanguarda que não mais quer (sequer pode) deixar-se reger por ideais mobilizadores de uma perfectibilidade futura. Traçado de um movimento que não pode senão encaminhar aquele que se lhe entrega, como efectivamente encaminha, para o seu fim:

Aquele que anuncia a Tempestade
dança, caminhando para o seu fim (*TP*: 63).

Todavia, e eis o que simultaneamente se aprende em *AQQM*, só um tal suicidário movimento que “passa pela própria perdição e pela de tudo” (*TP*: 63), permitirá *conservar alguma coisa ainda*: “aquele que quer morrer é aquele que quer conservar a vida.” (*TP*: 68 e 81). O projecto de criação dá lugar ao improjectável movimento de “descriação” (sempre imprevisível e imponderável) de toda e qualquer ordem estabelecida e dominante.¹⁸⁵ Em *AQQM* não é apenas a noção mobilizadora moderna de “Futuro” que se dissolve, são, sobretudo, os ideais da acção concreta e do movimento progressista em que tal noção ancora que perdem sentido:

Tudo o que passou
está a ser passado infinitamente

¹⁸⁴ Neste sentido, a impessoal terceira pessoa, *a não pessoa* que conquistou o lugar em que coincide com o seu próprio desaparecimento, apontaria alegoricamente para a iconoclastia das vanguardas e da sua ânsia de dessubjectivação radical da obra de arte, levada a um extremo tal que se tornaria capaz de efectivamente se desligar da vida e de tudo o que com ela se relaciona

¹⁸⁵ A expressão nominal “aquele que quer morrer” é, nesta perspectiva, a emblemática figura da radicalização do esgotamento dos desmesurados e inúteis projectos poéticos modernos.

e o Futuro é a eternidade de isto (TP: 73).

Mas há ainda uma outra via (porque o trajecto é uma multiplicidade de vias) para a leitura desta figura, a que observa a expressão “aquele que quer morrer”, não como emblema da experiência moderna radicalizada nas vanguardas do século XX, mas através do modo da sua contaminação pelo efeito de citação ou paráfrase que nos põe *fora* da tradição moderna da reflexão crítica da literatura. “Aquele que quer morrer” parece ser um título resultante de um gesto de reescrita, se bem que não directa ou literal, de um enunciado bíblico.

De facto, na segunda secção de *AQQM*, no segundo poema intitulado “*Uma Segunda e mais Perigosa Inocência*”¹⁸⁶, surge, em epígrafe, uma frase bíblica (Marcos, 8, 35) que diz: “*Aquele que quer conservar a vida perdê-la-á*” (TP: 68). Esta epígrafe, independentemente de interpretações que, em concreto, explorem o recurso ao Evangelho de São Marcos, torna-se sugestiva para a interpretação do sentido da expressão que se repete inalterável ao longo do livro que nomeia, levando-nos a deduzir que, em MAP, “aquele que quer morrer” é aquele que *não quer* conservar a vida, porque só aquele *que não quer conservar a vida* (aquele que quer morrer) poderá não a perder.

Esta tresleitura¹⁸⁷ (chamemos-lhe assim, à falta de outro termo), este cruzamento ou choque de sentidos aparentemente divergentes ou contraditórios que se reúnem numa inusitada linha de pensamento, faz entrar a leitura numa outra lógica que não é senão a que o poema cria, solicitando o esclarecimento, não do que diz, mas do modo como o que diz *faz* sentido. Em que sentido “querer morrer” e “querer conservar a vida” se tornam possíveis? Eis talvez a impossibilidade – “a criação faz-se em nós de estrangulamento” – que leva ao recurso da catacrese como modo de nomeação daquele que *quer perder* a vida *para conservar* a vida, procura de um modo que não se

¹⁸⁶ Expressão que surge em itálico no título, marcando-se ainda como (re)citação, provavelmente de Nietzsche, muito embora não esteja mencionada, como as demais, nas Notas do final do livro.

¹⁸⁷ Uso o sentido do verbo “tresler” como “ler através de”, ler desviando, rompendo o sentido mais imediato sem o ignorar ou afastar. Tresler é fazer coexistir todas as hipóteses anteriores fazendo emergir outras, infixáveis, porque sempre dependentes dos modos como são lidas as conexões em jogo.

confunde com qualquer outro modo que não o que nessa relação (entre perder e conservar) *se faz (poesis)* possível. É o próprio sentido do *desejo* de se desloca e muda.

Não estamos já numa lógica de aspiração salvífica cristã, mas *na lógica poética* de *Todas as Palavras*.

Poder-se-ia dizer que, de todos os livros de MAP, *AQQM* é o que mais se aproxima, ao mesmo tempo que mais se distancia, do “entendimento” (ou do “esquecimento”) a que toda esta poesia aspira. Se este é, manifestamente, um livro “carregado de literatura” (como afirma Maria Alzira Seixo), de propósitos e de projectos, dominado por uma retórica do excesso, do esgotamento, do impasse e da exterioridade, é também, todavia, o livro em que, sob o ditado de Eliot – e chego agora à epígrafe da III secção de *AQQM* – se anuncia não só a possibilidade de uma saída, mas também (ou sobretudo) a crença num *lugar* aonde chegar:

Para chegares aí,
Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás
Deves seguir por um caminho onde não há êxtase
T.S. Eliot (*TP*: 75).

Há, nestas palavras de T. S. Eliot uma decisão de tal modo familiar a MAP que a enunciação do “caminho onde não há êxtase” se desloca, como que naturalmente, do lugar de epígrafe à III secção do livro para o lugar do título do poema que fecha esta mesma secção (*cf. TP*: 81).

O caminho da poesia de MAP é *um caminho onde não há êxtase*: é o caminho repetitivo, mediado, revolucionário, mas, ainda assim sempre, *solitário* do “escriba” que “atravessa o deserto às costas do melhor amigo” (*TP*: 61), um caminho no qual a velocidade do movimento não é determinada por si, mas pelos passos de um outro, de vários outros.¹⁸⁸ No caminho, vulnerável ao excesso de memória, de repetição, de

¹⁸⁸ São frequentes as referências, sobretudo na primeira metade de *Todas as Palavras*, às vozes e marcas alheias que inevitavelmente povoam o espaço do poema: “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo” (*TP*: 71); “isto está cheio de marcas da passagem das pessoas” (*TP*: 74).

violência, de discórdia e roubo, o poeta aventura-se, como o viajante que se expõe aos perigos do trajecto. Mas, *para chegar aonde está*, para sair de onde não está, o poeta tem de atravessar o caminho que o solicita, revolucionariamente, a repetir a passagem, mesmo quando ainda por passos alheios. É uma cartografia, alegoria do trajecto, eminentemente sob risco de assalto, de desvio e de roubo.

O “roubo” tem um sentido especial na poesia de MAP, como vimos na I Parte deste estudo. Num certo sentido, poder-se-ia dizer que é a falta do *arroubo* poético o que traz a esta escrita a consciência do *roubo* como poética. O roubo é uma experiência de desapropriação, uma violência, não um êxtase.¹⁸⁹

Também o leitor é sujeito a esta mesma experiência de roubo, que é sempre uma desapropriação e um desvio, consagração aos riscos do caminho. Ler (a etimologia do verbo assim no-lo ensina) é ser chamado a tomar decisões de resposta, a escolher. Escolhi, por exemplo, não atravessar o caminho por onde nos assaltam as solicitações orientais num livro como *Aquele Que Quer Morrer*.¹⁹⁰

A uma primeira vista, a sintaxe orientada por orações simples, a concisão, o carácter substantivo do verbo, o equilíbrio entre elementos opostos que caracterizam a poética do extremo Oriente (de que conhecemos sobretudo o Haiku) são incompatíveis com a complexidade sintáctica e discursiva que, desde os títulos, a poesia de MAP torna manifesta, sobretudo nos seus primeiros livros.

No entanto, em MAP, nunca nada se detém no aparente e é muitas vezes no que parece mais distante que reside o que lhe é mais próximo e conforme. Alguns dos fundamentos do pensamento oriental, como os tópicos do vazio, do silêncio, da

¹⁸⁹ Êxtase s.m., do grego *ékstasis*, pelo latim tardio *ecstase*, *extase*, literalmente significa arrebatamento, arroubo, desprendimento súbito, elevação. É necessário alargar o entendimento desta palavra ao pensamento e à experiência oriental que vê no “êxtase” um sinónimo de “alegria” e de “plenitude” e que a toma, não como arroubo, ou transe místico, mas como estado de “iluminação” e de “paz” (Paz equivalente ao Nirvana que, no budismo, é estado de ausência total de Paixões, extinção e libertação do sofrimento). É *sem êxtase* o caminho de MAP, sem promessa nem gratificação garantida, mas abertura à sua possibilidade, eis a sua alegre mensagem

¹⁹⁰ A influência do pensamento oriental, que se manifesta sobretudo no acolhimento ou na adopção de algumas das particularidades retóricas da poesia do extremo oriente, fez-se notar com alguma evidência na poesia portuguesa dos anos 80, como o salientou, por exemplo, no seu estudo *Migração Silenciosa – Marcas do pensamento estético do extremo oriente na poesia portuguesa contemporânea* (2012), Catarina Nunes de Almeida. Este seria, sem dúvida, um caminho sugestivo para a leitura do livro AQQM; desvio dele, todavia, por serem outras as inquietações que me movem na leitura da pedagogia do literário em MAP.

ingenuidade, do esquecimento, são lugares incontornáveis da sua poesia. *AQQM* é o livro em que são mais evidentes as marcas deixadas pela experiência de leitura do TAO por exemplo (que é explicitamente referido): a abolição de objectivos e metas, a circularidade recursiva, elíptica e inesgotável dos versos, a não-acção ou, na gramática budista, o “agir para nada, o agir sem agir”. No entanto, aprender o modo de se aproximar da autenticidade dessa experiência exige, a um poeta ocidental como MAP, muito mais do que uma conformação liminar à retórica oriental (forma estrangeira). Exige calma e um lento e perseverante trabalho de aprendizagem, na e pela sua própria língua, do *silêncio*. Eis a maneira – um estilo – de percorrer um caminho que é sem êxtase. Pedagogia da repetição e da diferença.

Em MAP, e assim concluo este capítulo, *a repetição* é o modo de relação *com* a máquina literária. Não se pode prescindir da máquina, mas é possível reinventar a própria máquina, causar atrito no seio do seu próprio mecanismo revolucionário. Retomo a citação que serve de epígrafe a este capítulo:

Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina [...]. A linha de fuga faz parte da máquina. O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc. (Deleuze, 2003: 26).

AQQM é uma alegoria da máquina citacional: invenção de linhas de fugas – sem alienações nem mistificações – a toda a repetição identificadora ou identitária.

É neste sentido que a repetição, em MAP, nunca poderá ser lida como *pura repetição*, caso em que se anularia precisamente enquanto *repetição*, diferimento que desdobra, interrompe, duplica. O mesmo no caso em que o dito se afastasse, distinguisse, em excesso do que reitera ou repete, tornando-se irreconhecível enquanto repetição. A repetição em MAP é uma *forma de reconhecimento* e um modo de reescrever, repetindo em diferido: pedagogia do devir.

É, por conseguinte, necessário, como nos propõe Deleuze, não deixar de imaginar “duas espécies de repetição”:

uma falsa e uma verdadeira, uma desesperada e uma salutar, uma encadeadora e uma libertadora, uma que teria a exactidão como critério contraditório e a outra que responderia a outros critérios. (Deleuze, 1996: 22).

MAP, como temos vindo a ver, responde a outros critérios que não os da exactidão (reprodução ou cópia). No seu ensaio “Klossowski ou o corpo-linguagem”, Deleuze aprende, com Klossowski, a pensar a *repetição* como uma salutar e libertadora *forma de vida*:

A vida reiterando-se para se reapropriar na queda, como que retendo o sopro numa apreensão instantânea da sua origem; mas a reiteração da vida por si própria permaneceria em desespero se não fosse o simulacro do artista que, ao reproduzir esse espectáculo, alcança libertar-se da reiteração. Estranho tema duma repetição que salva, e que, antes de mais, salva da repetição. (*La Révocation*, citado por Deleuze. *Idem*, 21).

Eis o modo da *repetição como pedagogia vital do literário* que leio em *Todas as Palavras*.

A repetição não é, pois, nem um comércio, nem uma troca. Em MAP a repetição é uma permanente (re)citação que se subtrai (traço da sua própria linha quebrada, linha de fuga) a qualquer modelo ou origem. Um *roubo*: “a literatura é uma arte / escura de ladrões que roubam a ladrões” (*TP*: 340). Enquanto roubo, a repetição é um simulacro que, ao mesmo tempo que desvia, exhibe a desapropriação que o afecta. Os exemplos multiplicar-se-iam em *Todas as Palavras*, escolho o poema “Tanta terra” que, emblematicamente exhibe assim os (e)feitos da poética do roubo:

Mãe, afastei-me de mais, perdi-me

no meio de palavras minhas e palavras alheias

quem, se eu gritar, me ouvirá entre as legiões dos anjos?
E nem isto me pertence (TP: 235).

As aspas (mesmo que elididas) são sempre marcas da violência imponderável (mas inevitável) que põe permanentemente em risco a pertença ou a propriedade das vozes. Mais do que uma identificação, são o rasto da perda, da usurpação de uma experiência tornada alheia, imprópria. Rastos que, todavia, abrem via às linhas de fuga, aos traços daqueles que, repetindo, devém *na diferença*.

Na pedagogia do literário de *Todas as Palavras* há aprendizagens que só se efectivam no seu próprio exercício, não há uma troca entre o que se ensina e o que se aprende, não se ensina a repetir, aprende-se experimentando, repetindo, até deparar com um modo, uma maneira de conduta singular: pedagogia da repetição. Ainda Deleuze, a propósito da “verdadeira repetição”:

O duplo, o reflexo, o simulacro, abre-se enfim para nos revelar o seu segredo: a repetição não supõe o Mesmo ou o Semelhante, não os tem como prévios, mas, antes pelo contrário, é a repetição que produz o único «mesmo» daquilo que difere, a única semelhança do diferente. (Deleuze, 1996: 25).

A verdadeira repetição “autentifica o diferente” (*idem*: 23), designa em si mesma uma intensidade, uma desigualdade, uma diferença. Nem identidade do mesmo, nem equivalência do semelhante – a repetição está na intensidade do diferente (*idem*, 24). A repetição, sintetiza Deleuze, é a potência daquilo que é introcável:

A verdadeira repetição [...] surge como uma conduta singular que nós temos em relação ao que não pode ser trocado, ao que não pode ser repostado ou substituído [...] Não se trata assim de uma equivalência entre coisas semelhantes, nem sequer se trata de uma identidade do Mesmo. A verdadeira repetição dirige-se a algo singular, de introcável e de diferente – sem «identidade». (*Idem*, 22).

A pedagogia do literário em MAP, abre-nos, eis o que procuro defender, ao pensamento de uma *repetição salvadora*.¹⁹¹ *Aquele que quer morrer é aquele que quer conservar a vida*. Não aquele que quer “salvar” a vida, mas aquele que conservar a *diferença* na eterna reiteração de “tudo o que acaba e começa”. Pedagogia de uma repetição difer[en]ciadora.¹⁹²

Aprender a repetir para se salvar de repetir, é como aprender a cair – “O poema ensina a cair”, repentinamente, repetidamente, “sobre os vários solos” (Luiza Neto Jorge) – aprendizagem (do) imprevisível.

Não é pois a poesia que salva (persecução de um ideal romântico); em MAP só a repetição salva da repetição, eis o paradoxo da citação em *Todas as Palavras*: é preciso citar (repetir, calando-se) para falar, é preciso repetir para chegar a (re)conhecer o que nos diferencia – movimento sempre anacrónico de um devir *singularizante*.

Em MAP, um dos modos de aprendizagem desse reconhecimento é o humor que o ensina. É preciso aprender a rir das ambições desmesuradas que nos movem.

¹⁹¹ O pensamento de uma “repetição salvadora” como modo de orientação e conduta (pedagogia) da escrita fui busca-lo a Deleuze e ao seu ensaio “K ou o corpo-linguagem”, dedicado a Klossowski. (Cf. Deleuze, 1996: 9-48).

¹⁹² A solução gráfica que proponho para traduzir o célebre neologismo de Derrida, «différance» (construído, por anomalia gráfica deliberada) por “Difer[en]ça”, na nossa língua, decorre de uma sugestão que fiz para a tradução da entrevista de Antoine Spire a Jacques Derrida, intitulada *Para além das aparências* (Cf. Bibliografia Geral. Derrida, 2008: 31,32).

4. O Humor Ensina a Cair

Rio-me de todo o mestre que não se ri de si próprio.

F. Nietzsche

Volto ao fim do livro a que dediquei esta III Parte. *AQQM* termina com uma secção intitulada “Duas Biografias de Slim da Silva” (*TP*: 89-97)¹⁹³. A secção é composta por cinco textos atribuídos a Slim da Silva. Estes textos são antecidos por um outro, sem assinatura, no qual é traçada uma apresentação bio-bibliográfica do suposto autor. O primeiro dos cinco textos, assinado por Slim da Silva, é, por sua vez, também uma biografia ou uma biobibliografia em prosa, muito resumida. No entanto, e ao contrário do que seria previsível, apesar de assinado por aquele de quem fala, este texto não nos é dado como uma “autobiografia”, mas como uma “[Heterobiografia]”. Os parêntesis rectos que rodeiam a designação reforçam-na enquanto tal. Desta “[heterobiografia]”, o que mais se destaca é a sua última frase, precisamente aquela que dá o autor como morto: “As suas obras [de Slim da Silva, refere Slim da Silva] foram retiradas do mercado pela família após a sua morte.” (*TP*: 91).

O que traz ao texto, assinado por Slim da Silva, a confirmação do sentido para que o seu título aponta é o facto de o autor se dar a si mesmo como já estando morto e, por isso mesmo (porque já “outro”), em condições de narrar, na terceira pessoa, o que sucedeu à sua obra *depois da sua morte*.

Antes de me demorar neste texto de Slim da Silva, retomo o texto (não assinado) que abre esta segunda e última secção de *AQQM*. Esse texto intitula-se simplesmente “Slim da Silva” e nele sobressai o jogo de aproximações e distanciamentos com algumas fórmulas, modos de enunciar, motivos e obsessões que são recorrentes, não nos textos de Slim da Silva, que anuncia e ainda não conhecemos, mas nos poemas de *AQQM* que

¹⁹³ Este seria o título do primeiro livro o que, de certo modo, marca uma continuidade ou consubstancialidade entre os dois.

acabámos de ler. O livro cria uma estranha circunstância de leitura tornando quase impossível evitar a releitura de alguns dos poemas de *AQQM* à luz da perspectiva com que a sua segunda parte contamina a primeira.

Ao lermos, por exemplo, o excerto do “Diário” de Slim da Silva, datado de 1942, reconhecemos imediatamente as suas semelhanças com alguns versos dos poemas das secções anteriores, assinadas por MAP. Cito este excerto do diário de Slim da Silva onde o autor confessa:

A minha situação é um pouco a de quem anda à procura de uma pessoa e encontra outras. Estou sempre a começar e a acabar tudo, e tenho um sentimento de flutuação em qualquer sítio fora de qualquer sítio. (TP: 90, itálico no texto).¹⁹⁴

A descrição da situação poética que Slim da Silva interpreta como sendo a sua, evoca de imediato as experiências que atravessam versos como estes:

[...] isto está cheio de marcas, da passagem de pessoas
o que me lembra passou-se com outras pessoas (TP: 74)

e eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim (TP: 78)

Volto de novo ao princípio de tudo (TP: 78)

[...] será preciso passar para o lado de fora, flutuar? (TP: 68).

Deste ponto de vista, no entanto, é possível que o texto mais significativo do conjunto de textos atribuídos a Slim da Silva seja “*Quando há pouco ao telefone...*” (TP: 92-94), que usa como epígrafe uma variante do verso que inicia a segunda estrofe do

¹⁹⁴ Para um leitor de poesia portuguesa do séc. XX, é igualmente plausível, se não inevitável, ler neste discurso uma alusão, também ela paródica, ao dispositivo heteronímico de Fernando Pessoa e, em particular, um divertimento em volta de versos tão conhecidos como “Não meu, não meu é quanto escrevo. / A quem o devo? / De quem sou o arauto nado?” (Pessoa 2006: 258).

poema “Transforma-se a Coisa Estrita no Escritor” (TP: 71), da segunda secção de AQQM.

Em vez do verso “(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto)” (TP: 71), surge, como epígrafe, no texto “*Quando há pouco ao telefone...*”, e também entre parêntesis, a frase: “(Chamo-lhe isto porque não sei o nome de isto)” (TP: 92 em itálico do texto).

A secção intitulada “Duas Biografias de Slim da Silva” cria assim um inapagável efeito de auto-paródia que afecta irremediavelmente todo o livro.

O jogo com o tipo de perífrase que marca o estilo do segundo livro de MAP é aqui muito evidente pela queda no limite da redundância e da tautologia, que, no entanto, não deixa de repetir e aprofundar a mesma prática com que brinca. O texto “*Quando há pouco ao telefone...*”, aliás, refere-se expressamente aos limites da gramática e ao confronto com os limites da gramática que a escrita de MAP desde muito cedo exibiu: “A Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo.” (TP: 93).

É precisamente a insuficiência da gramática *para dizer tudo ao mesmo tempo* que está na origem da complexa retórica que este texto em prosa leva à exaustão, em especial para formular as dificuldades de identificação que todo o discurso, toda a fala, toda a escrita gera pelo simples facto de ser discurso, fala ou escrita: “Quando eu falo quem sou eu que estou a falar?” (TP: 92)¹⁹⁵ É mesmo neste ponto do texto que emerge a obsessão do silêncio enquanto obsessão segregada pela proliferação da fala, no sentido em que é essa proliferação que torna sensível o silêncio que a dispensa, dispensando todos os sentidos que a fala produz, como se o silêncio fosse a força que neutraliza e leva ao esgotamento o próprio acto de atribuir sentido: “Tenho que estar sempre a falar até perder os sentidos de tudo, porque o silêncio, este silêncio, faz parte de tudo.” (*Ibidem*).

As idiossincrasias textuais que a figura de Slim da Silva dramatiza (incluindo as tendências, que já têm sido apontadas, para reactivar certas particularidades do discurso pessoano, nomeadamente o uso provocatório, comicamente sistemático, da

¹⁹⁵ Poemas como “O que é dito” (TP: 69); “O que não existe” (TP: 70); “O que fala” (PR: 79) giram em torno desta mesma indagação.

voz passiva¹⁹⁶) são frequentes, não apenas em *AQQM*, mas em toda a obra poética de MAP, ao ponto de não se poder distinguir claramente o que é da personagem e o que não é.

No entanto, MAP, e recorro agora à entrevista “O refúgio da poesia”, concedida a Carlos Vaz Marques, não deixa de deixar escrito o modo como Clóvis da Silva e Slim da Silva marcam a diferença e a distância a que o poeta se vê de alguns dos textos que escreveu sob os seus nomes:

Esses personagens foram uma forma de eu assumir esses poemas sem os assumir. De me distanciar deles. Eram poemas acerca dos quais eu tinha muitas reservas. Digo poemas embora até mesmo a sua natureza poética me suscitasse, por vezes, algumas reservas. Como dizem agora os putos, eram uma coisa *forex*, excessivamente *forex*. E isso foi uma forma de os assumir sem os assumir completamente. (*DVA*: 36).

Este assumir “sem assumir completamente”, esta reserva relativamente a textos face aos quais a própria ficção lhe permite imprimir distanciamento atribuindo-lhe uma autoria diferida, é um modo de retomar a questão da relação entre a obra e o escritor, leitor dela. A constante brincadeira com a instabilidade do sentido da autoria e da atribuição segura, com a impossibilidade de dizer sempre o mesmo a cada situação, com a imponderabilidade da proveniência do escrito e de saber “quem ou o quê” fala, são experiências a que toda a escrita sujeita aquele que escreve, sem que nada possa por ele ser feito senão conformar-se com tal inevitabilidade e, se possível, aprender como isso a
rir.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Veja-se, por exemplo, no mesmo texto, expressões como “O que é que eu fui sido a ouvir? O que é que foi sido a ser ouvido por mim?” (*TP*: 93); ou, num caso extremo, que quase se auto-teoriza, “Isto já estava a ser receado por mim (mim, isto que eu é sido; por ninguém, já lá vamos, à passividade pura) há muito tempo.” (*Ibidem*.)

¹⁹⁷ Esta inevitabilidade da diferença no retomar de qualquer dito é evidente, por exemplo, na citação do poema “Hegel, Filósofo Esporádico?” (*TP*: 95), atribuído em *Todas as Palavras* a Slim da Silva, que, aquando da sua repetição no ensaio “Ler e Escrever” (*MAP* 1999: 37), se torna objecto de múltiplas modificações na letra do texto (sem se desviar, note-se, do seu dito), nomeadamente a supressão da maiúscula na palavra “Outro”; a substituição de “quem” por “que”; a supressão do parêntesis e do “ele próprio”; a substituição de “mesmo quando é um Filósofo” por “mesmo sendo um Filósofo” e a transformação do verbo “reconhecer” em “saber”. *A autoridade é do autor*, diz Herberto Helder (Helder,

O humor de MAP não é, porém, e aí radica a sua principal força, um humor redutível ao paródico ou à medida caricatural da chalaça que, ao colocar o objecto do riso num lugar de inferioridade risível face àquele que ri, cria a ilusão de uma distância capaz de separar as duas entidades em presença.

O texto “De l’essence du rire” ¹⁹⁸, escrito por Baudelaire entre 1855 e 1857, acrescido das reflexões que sobre ele tece Paul de Man, servir-me-á de ponto de partida, não só para pensar a questão do humor em MAP, mas também, e sobretudo, para pensar o modo específico da relação com a linguagem enquanto manifestação de uma disjunção reflexiva que se passa no interior da mesma consciência. No seu ensaio, Baudelaire expõe alguns dos traços que caracterizam o humor que me interessa conectar aqui com o sentido do humor (inapagavelmente moderno) de MAP. Diz Baudelaire:

O cómico, o poder do riso, reside naquele que ri e de modo algum no objecto do riso. Não é quem cai que ri da sua própria queda, a menos que seja um filósofo, isto é, uma pessoa que tenha adquirido, através do hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir, como espectador desinteressado, aos fenómenos do seu eu. (de Man, 1999 232).¹⁹⁹

Para Baudelaire, é a aptidão (aprendida através do hábito) para o *desdobramento* que distingue o homem reflexivo (o filósofo ou o artista) do homem comum, concentrado no imediato, incapaz de se duplicar e de se ver de fora (de assistir

PV: 60). Não interessa *quem* escreve, interessa a autoridade daquele que assina: só aquele que responde ao nome de autor pode tocar no escrito que, uma vez tocado, é já outro, de um outro, ainda que sob assinatura do mesmo. É o próprio MAP que indistingue a atribuição da autoria dos versos do poema “Hegel, Filósofo Esporádico?” quando, ao recitar (visivelmente de cor) os versos que atribuiu outrora a Slim da Silva diz, noutra circunstância, simplesmente tratar-se de “algo que *eu próprio* em tempos escrevera” (Cf. MAP 1999: 37; *itálico meu*).

¹⁹⁸ A primeira versão de “De l’essence du rire” foi publicada em “Le Portefeuille” em 8 de Julho de 1855, a segunda versão, de Setembro de 1857 surge, reescrita, em “Le Présent” e, em 1857, aparece uma terceira versão em “Curiosidades estéticas” (Michel Lévy frères, 1868), que é o texto a que recorro na edição disponibilizada on line: <http://editions.sillage.free.fr/pdf/ baudelaire-essencedurire.pdf>

¹⁹⁹ Como a minha leitura do original francês do texto “De l’essence du rire” é aqui acompanhada pela leitura do ensaio “A retórica da Temporalidade” de Paul de Man, todas citações que De Man faça do ensaio de Baudelaire serão aqui citadas pela tradução de Miguel Tamen.

ao seu próprio espectáculo), incapaz, por isso, de rir da sua própria queda, isto é, de si mesmo.²⁰⁰ Eis o que separa o que Baudelaire designa como “cómico absoluto” de qualquer outro tipo de cómico que radique na assunção de um estatuto de “superioridade” daquele que ri face ao outro, tornado objecto do riso, procedimento que, salienta De Man, “inclui sempre uma vontade de educar ou de melhorar (Cf. De Man, *idem*: 233).

Paul de Man salienta, em termos esclarecedores, a diferença que separa, em Baudelaire, o cómico dito “educativo” (que assenta sempre, numa relação interpessoal, envolvendo relações de poder e de superioridade), do “cómico absoluto” de natureza reflexiva.

O “cómico absoluto” (a que, noutros momentos do seu texto, Baudelaire chama também “ironia”) não emerge de uma relação interpessoal entre “dois eus em presença”, como é comum a todo o cómico, mas entre o homem e aquilo a que o poeta francês chama “natureza”, isto é, entre “duas entidades que são diferentes na sua essência” (*Ibidem*). Noutros termos, a auto-duplicação (por vezes auto-multiplicação) inerente a todo o desdobramento num observador e num observado não consiste numa relação de poder entre entidades de natureza igual, sequer semelhante, mas numa disjunção reflexiva, que se passa no interior da mesma consciência, entre dois “eus” que *não são da mesma natureza*.²⁰¹

Diz Paul de Man:

²⁰⁰ Em “De l’essence du rire”, diz Paul de Man, Baudelaire sublinha o carácter excepcional dos “fenómenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente, a potencialidade de se ser alternadamente si próprio e um outro.” (De Man, 1999: 232).

²⁰¹ Em MAP, o Outro – “É sempre Outro quem escreve” (TP: 95) não é uma entidade de natureza idêntica à daquele que diz “eu”. Ainda quando “eu” é a palavra que aponta, alegoricamente, para as “palavras falando”, alguma coisa (*a mais ou a menos*) se suplementa ou subtrai, invalidando sempre qualquer identidade ou identificação. Não há entre “eu” e o “Outro” uma relação interpessoal da mesma natureza da que se estabelece entre “eu” e um outro “eu” que não “eu” (o “tu”). A relação do “eu” com a linguagem é uma relação com a des-semelhança em que radica a própria constituição da identidade. Se é na relação com a linguagem que emerge a entidade a que chamo “eu”, tal entidade é irreduzível às palavras que a manifestam. Esta relação do “eu” na escrita com o que não é inteiramente um “sujeito”, mas também um objecto (um não-eu) que não possuo nem me pertence, mas que me constituiu ao ser observado por mim, é o que abre na poesia de MAP a encenação de uma permanente relação dialógica e ficcional consigo mesmo.

[Q]uando o conceito de «superioridade» é usado a respeito de um eu envolvido numa relação, independente de outros sujeitos, com algo que não é exactamente um eu, a chamada «superioridade» limita-se a designar a *distância* constitutiva de todos os actos de reflexão. Superioridade e inferioridade tornam-se então apenas metáforas espaciais para indicar uma descontinuidade e uma pluralidade de níveis num sujeito que gradualmente se conhece a si próprio mediante uma diferenciação crescente face àquilo que não é. (*Ibidem*).

É esta distância constitutiva do acto de reflexão que me interessa salientar no especial tipo de humor que é o de MAP, um humor que não advém de uma relação com um “outro” de natureza idêntica, mas de uma relação consigo mesmo *como* um outro que não é da mesma natureza.

É de uma relação com a linguagem que nos fala a poesia de MAP. A linguagem que desloca (rouba ou rapta) o sujeito do campo empírico, intersubjectivo e interpessoal, para o espaço dos simulacros que é o seu. Acrescenta ainda, elucidativamente, Paul de Man:

A disjunção reflexiva não só ocorre por meio da linguagem como categoria privilegiada, como igualmente transfere o eu do mundo empírico para um mundo constituído a partir da, e na, linguagem — uma linguagem que o eu encontra no mundo como entidade entre outras, mas que é única na medida em que é a única entidade através da qual o eu se pode diferenciar em relação ao mundo. (*Ibidem*).

Este *desdobramento* que, no ensaio de Baudelaire, caracteriza tanto o artista como o filósofo, é ele mesmo a alegoria de uma *relação com a linguagem*, que se estabelece a partir de uma multiplicidade de relações de poder e de sujeição: o “homem artístico ou filosófico é o homem governado pela linguagem” (De Man 234). Eleger a linguagem como destino é escolher – eis o livre arbítrio – servi-la, *de todas as maneiras*.

É desta multiplicidade, deste modo de ser governado (orientado e guiado) pela linguagem, que nos fala a poesia de MAP, quando se faz expressão, ela mesma, da experiência de disjunção que a cinde enquanto consciência irónica que se desdobra

continuamente sobre si mesma para pôr à vista a queda nos abismos da significação e a impossibilidade de a evitar. A linguagem não é um instrumento, um meio ou uma ferramenta de reflexão, mas a *substância* mesma da reflexão. Só através dela, trabalhando nela, com e contra ela, pode o poeta diferenciar-se do que *não é*, descobrindo ou aprendendo a re-conhecer o que só dela advém: a diferença que o distingue. Porém, tal actividade (tarefa ou trabalho) não se faz sem riscos.

Atentemos ainda no que nos diz Paul de Man, retomando a reflexão de Baudelaire:

O eu irónico e dúplice que o escritor ou o filósofo constitui através da sua linguagem só parece poder emergir à custa do seu eu empírico, caindo (ou ascendendo) de um estado de acomodação mistificada no (ou ao) conhecimento da sua mistificação. A linguagem irónica cinde o sujeito num eu empírico que existe num estado de inautenticidade e num eu que existe apenas sob a forma de uma linguagem que afirma o conhecimento desta inautenticidade. Isso não a torna, no entanto, uma linguagem autêntica, visto que reconhecer a inautenticidade não é o mesmo que ser autêntico. (de Man, *idem*: 234)

Esta dupla consciência percorre *Todas as Palavras* de MAP, sobretudo os seus primeiros livros, em que é intensificada precisamente pela incisão manifesta do seu lado risível.

Vimos já, em capítulos anteriores alguns modos do humor em MAP, recordemos de novo as duas ficções autorais a que MAP atribui partes inteiras dos seus dois primeiros livros. Clóvis da Silva e Slim da Silva (TP: 90, 91) são dois exemplos concretos do funcionamento do “cómico absoluto”, ou da ironia (termo a que prefiro recorrer), teorizada por Baudelaire em “De l’essence du rire”.

Em MAP, o humor não é um mecanismo retórico, mas a exposição alegórica do próprio funcionamento da máquina. Não há, reitero-o, no sentido do humor de MAP qualquer vontade de “educar” ou de “melhorar” o outro, o que não quer dizer que não

haja nele e por ele um modo de ensinamento de alguma coisa que pela sua própria expressão se aprende.²⁰²

O pensamento do literário em *Todas as Palavras* parte, como referi anteriormente, da criação das suas próprias impossibilidades, trava-se com e contra impossibilidades. Por isso, ao modo de pedagogia a que os seus poemas dão corpo não é estranho o paradoxo do ensino que Silvina Rodrigues Lopes expõe nestes: “Todo o ensino prepara a sua própria negação, que é a única possibilidade de se afirmar enquanto vida.” (Lopes, 2012: 87, 88).

Ainda Silvina Rodrigues Lopes:

Com outra formulação poderíamos dizer que «o poema ensina a cair», ensina a viver, que é sempre viver de acordo com a nossa finitude: viver as múltiplas quedas no mundo e que nos abrem os seus abismos, as suas perdas de sentido, que abrem para o que o mundo espera, sem linguagem ainda, que o digamos. Porque resistir às falas é voltar-se para as coisas – na sua mudez, na linguagem que as diz – é deixar-se fazer-se surpreender. (Lopes, 2012: 65, 66).

Fecho este capítulo voltando à frase de Nietzsche que escolhi para epígrafe. Esta frase fui buscá-la, não ao texto do filósofo alemão, mas a um texto de Silvina Rodrigues Lopes que a usa, por sua vez, e também, como epígrafe da sua reflexão sobre “A paradoxalidade do ensino da literatura” (Lopes, 2012).

A partir do momento em que intitulo este estudo de *Todas as Palavras* de MAP como *Uma Pedagogia do Literário* torna-se-me inescapável a passagem pelo tópico do “ensino”. Daí a epígrafe: “Rio-me de todo o mestre que não se ri de si próprio.”

Silvina Rodrigues Lopes explicita a relação entre a frase de Nietzsche, que escolhe para epígrafe, e a reflexão que, a propósito dela, tece sobre a paradoxalidade do ensino da Literatura:

²⁰² O pensamento do literário em *Todas as Palavras* parte da criação das suas próprias impossibilidades, com e contra impossibilidades. Por isso não lhe é estranho o paradoxo do ensino que Silvina Rodrigues Lopes expõe assim: “ Todo o ensino prepara a sua própria negação, que é a única possibilidade de se afirmar enquanto vida” (Lopes, 2012: 87, 88).

A frase de Nietzsche colocada como epígrafe deste texto atira-nos subitamente para o grande paradoxo do ensino: como pode o mestre rir-se de si próprio, se ele se ri de todo o mestre que não se ri de si próprio? É que o ensino torna exorbitante a questão do que é ser-si-próprio (*Idem*, 87).

Sob a dialéctica da razão, lembra a ensaísta, esta questão tornar-se-ia pensável a partir da separação em níveis de linguagem: “pensaríamos no desdobramento do «eu»: cindido em dois, «eu» empírico e consciência, qualquer indivíduo pode rir-se de si próprio. [...] Mas não é assim. Porque a razão não é uma técnica ao serviço da superação de natureza em espírito (capacidade de auto-determinação), o que se sabe pelo menos desde Demócrito – «Natureza e educação são coisas muito vizinhas. É verdade que a natureza transforma o homem, e essa transformação confere-lhe a sua natureza»” (*Ibidem*). Em MAP, é a hipótese que ponho à prova ensaiando-a, o humor traça a linha de fuga à dicotomia e à oposição natureza/consciência; matéria/ espírito. Abre um modo outro de aprender a pensar e, simultaneamente, de aprender a pensar o que é aprender a pensar.

Mas, para chegar aqui, tenho de atravessar ainda um outro *lugar* capaz de me trazer ao princípio do que procuro: o lugar do testemunho. É a este tópico (um lugar recorrente) me dedico na quarta e última parte desta aprendizagem do literário.

QUARTA PARTE - Uma Saída pelo Lado de Dentro

Se um não sabe dizer-se por onde é Poesia, não haverá jamais quem lho diga: Poesia não é senão por onde é para cada um.

Almada Negreiros

1. O Lugar da Testemunha

A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia.

Jean-Luc Nancy

Diz Octávio Paz que “um dos traços da modernidade é a pergunta sobre a escrita”. O escritor moderno, – e cito ainda Octávio Paz – “no momento em que escreve, dá-se conta de que está a escrever, detém-se e pergunta: o que estou a fazer?” (Paz, 1985: 212).

Para chegar ao fim deste meu primeiro estudo sobre a obra poética de MAP, regresso à reflexão ensaística, agora sob assinatura de MAP. Diferentemente do Poema (mesmo do mais autoreflexivo e metaliterário dos poemas), um ensaio é, sobretudo, um modo (uma forma, uma maneira) de “escrita passiva”. Esta singular noção de “escrita passiva”, que se conecta, como veremos ao longo desta IV e última parte, com a noção de “leitura activa”, de que advém parte do seu sentido, é proposta por MAP, precisamente num ensaio que se intitula “Ler e Escrever”, publicado na *Revista Portuguesa de Psicanálise* (MAP, 1999).

Reiterando a mesma consciência da inescapabilidade autorreflexiva do escritor moderno, expressa na citação de Octávio Paz, MAP afirma: “todos os escritores acabam, mais tarde ou mais cedo, por se perguntar acerca do que escrevem e do que os leva a escrever” (MAP, 1999: 37).

Em “Ler e Escrever”, MAP ensaia um modo de dar resposta a uma inquietação que toma a forma de uma dupla interrogação: “O que leva [...] o escritor a escrever? E, depois, o leitor à «escrita passiva» que é a leitura?” (*Idem*, 38).²⁰³

A constatação clássica de Rudolfo Agrícola – relembra MAP – de que se escreve “*ut doceat, ut moveat aut delectet*” (“para ensinar, para comover ou para deleitar”) deixa de lado, diz o poeta, “como todas as respostas que põem a tónica nas intenções comunicativas e sociais do discurso literário”, *um acontecimento decisivo*: “porque se escreve e porque se escreve uma coisa e não outra?” (*Ibidem*).²⁰⁴

A questão não é tanto a de saber *para quê*, quando a de não saber *porquê*. Porquê *isto* e não outra coisa qualquer?²⁰⁵ O que inquieta MAP não são, por conseguinte, as dúvidas sobre a intencionalidade ou as funções da escrita, mas sobre o sentido de uma existência que tem na escrita – e *na relação com a escrita* – o seu modo de manifestação; que *alguma coisa é isto* que devém, e só assim se substancializa, da e na relação com um certo tipo de textos e não outros. É pois a *relação* o que se indaga.

Mesmo que não se encontre nunca uma resposta satisfatória (“do ponto de vista literário”, diz MAP) à pergunta “Porque se escreve?”, esta pergunta não pode deixar de continuar a ser feita, sobretudo porque – e daí advém, talvez, a solicitação do seu segredo – “a resposta da experiência poética a esta questão é, mais do que do domínio do social ou do «ético», antes, e sobretudo, do domínio do «patético» e do individual” (*Ibidem*). Eis onde a *anomia* do universalizante (o que é comum e partilhável) interfere e actua, solicitando resposta específica, particular, *menor*.

²⁰³ Não se trata, nem de um mero jogo de palavras, nem de uma provocatória inversão de lugares. Trata-se antes de uma hipótese de revisão ou de uma releitura efectiva do verdadeiro papel que cabe a cada um representar no universo textual que lhe é comum. É *um modo de ler* (pensar, interpretar) por escrito a leitura e a escrita.

²⁰⁴ Ou, um pouco adiante no ensaio, reiterando a mesma dúvida: “Porquê poesia e não um romance policial, ou uma carta à família, ou ao director de um jornal?” (MAP, 1999: 39).

²⁰⁵ Também no poema “Café do molhe” a pergunta é manifesta: “Perguntavas-me [...] porquê a poesia, / e não outra coisa qualquer: / a filosofia, o futebol, alguma mulher?” (TP: 240).

É experiência de um *não saber* que resposta dar à questão “porque se escreve?” que interessa a MAP. Escreve-se para aprender a (re)conhecer o que nos solicita, inventando um modo – uma forma – de responder ao desejo que nos move, um desejo que ainda que não parta de nós, é todavia já parte de nós, porquanto se consubstancia *através* de nós.

Se é provável que – adianta MAP – a “maior parte das vezes a questão e a resposta têm tendência a ser, também elas, literatura, isto é, e como Blanchot diria, *ilusão*” (*ibidem*), não é improvável que em toda a tentativa de *dar resposta* às perguntas – porque se escreve literatura? ou porque se lê literatura? – alguma outra coisa passe, *apesar da literatura*, como que em contrabando.

Por isso MAP, com a prudência e a ponderação que caracteriza sempre na sua escrita, lembra:

Não convindo valorizar excessivamente tudo o que escrevem os escritores sobre a sua própria obra e os seus processos, o testemunho da experiência literária não pode deixar, no entanto, de ser um documento decisivo para a compreensão da própria literatura. (*Idem*: 38).

Antes de entrar propriamente no corpo do ensaio “Ler e Escrever” e de percorrer o trajecto pelo qual MAP nos dá a ler a reflexão que faz sobre o movimento “da palavra literária entre a escrita e a leitura”, sou chamada a esclarecer-me, ainda que brevemente, sobre o uso que faço da noção de “testemunho”.

De que falo afinal quando falo de “testemunho”? Qual o *lugar* da testemunha quando é de “literatura”, enquanto modo de *relação com textos*, que falo, e não do mais consensual contexto de uma relação com a Lei? Fora de um enquadramento legal, que “pacto” de entendimento dá acesso à *relação com o outro* perante o qual a testemunha (se) dá (em) testemunho?

O risco a que me exponho é este: procuro defender que não há “testemunha” fora da Lei, ainda quando a testemunha é estrangeira ou estranha (mesmo marginal) à Lei. Em termos menos abstractos, para poder argumentar o que procuro pensar é-me

necessário aproximar a figura da “testemunha” em regime dito literário (“*Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto*”) da figura da “testemunha” em sentido legal, ou *de direito* (em contexto de tribunal, para dar o exemplo que de imediato mais se adianta). Comparo-as para, ao mesmo tempo que as aproximo pela analogia, poder salientar o que as distingue, esclarecendo as diferenças que traçam a singularidade do pacto de entendimento ou de leitura que cada circunstância solicita para que a testemunha seja ouvida *como* testemunha. Não há acto testemunhal sem pacto. É o pacto que prescreve a possibilidade dos (e)feitos de testemunho. A ficção (a forma) do “acordo” ou do “pacto” é inevitável. Eis uma das *paixões da literatura*. Não há testemunho fora da Lei.²⁰⁶

Quero com isto dizer que é tão legítimo falar de “testemunha” em contexto pragmático legal (regulado pelas leis sócio-culturais instituídas), como em contexto literário, onde as leis que o regem serão outras, mas ainda leis. Mesmo quando a lei é não haver lei, a gramática regula-a. Mas não será só isto o que quero dizer. É no mesmo sentido em que é dito não haver “linguagens privadas” (Wittgenstein) que digo que não há “testemunhos privados”. Uma experiência, uma linguagem, um testemunho, recebem a sua existência (enquanto manifestação transmissível, isto é, legível e partilhável) de *um acordo* com o outro, de um pacto com a alteridade.

Testemunhar implica, necessariamente ou por isso mesmo, uma abertura e um acolhimento na língua em que a experiência recebe a forma que lhe dá expressão partilhável. Testemunhar é sempre *receber uma forma de dar forma* a alguma coisa (uma experiência ou uma emoção, por exemplo) que a não tem antes, nem de outra maneira, e *a forma* que é dada a ver ou a escutar (a ler, quando é de linguagem verbal que falamos) é sempre feita com e pelas palavras de uma língua comum a um dado número de falantes dela.

²⁰⁶ Quando falo de “pacto”, falo já do *acordo* entre os intervenientes da enunciação-interpretação. Fundamento-me em J. Derrida: “Nenhum enunciado, nenhuma forma discursiva, é intrinsecamente ou essencialmente *literário*, antes e fora da função que lhe atribui ou reconhece um direito, quer dizer, uma intencionalidade específica inscrita imediatamente no corpo social. O mesmo enunciado pode ser tido aqui por literário, numa situação ou segundo convenções dadas, e ali por não literário. É o sinal de que a literariedade não é uma propriedade intrínseca de tal ou tal acontecimento discursivo.” (Derrida, 2004: 23). A paixão da literatura consiste, e prossigo ainda no mesmo ensaio de Derrida, “em que ela recebe a sua determinação de outra coisa que não de si própria.” (*Ibidem*).

É quando a questão da “verdade do testemunho” entra em jogo que todos os problemas advêm, sobretudo o problema de legitimar a própria concepção de “verdade” de um testemunho, de “verdade” da testemunha. Não vou entrar por esses caminhos, o meu trilho é estreito, pretendo tão só chegar à defesa desta hipótese: não há testemunho dito “verdadeiro” que não abra a possibilidade da “ficção” (redutoramente entendida aqui como “não verdadeiro”); e vice-versa: não há testemunho dito “ficcional” que não abra possibilidade de acesso ao “verdadeiro”: “Nada no poema é impossível e tudo é possível” (TP: 14). A possibilidade de acesso ao “verdadeiro”, devém indecidivelmente tanto no modo como chegamos a ele, quanto no modo como chega a nós, está na relação.

Quando trago, ao mesmo tabuleiro textual, dois jogos de linguagem diferentes para o uso da palavra “testemunho”, não pretendo levar a cabo uma reflexão sobre a natureza da “verdade” ou da “falsidade” dos enunciados ditos ora “reais” ora “fissionais”, interessa-me tão só pensar nas consequências que advêm, ao pensamento do literário, no momento em que aceitamos a inoperância das fronteiras estipuladas entre “real” e “ficcional”, da indecidível “verdade” e “falsidade” de um e outro, e nos colocamos em face da verdade possível das potências do falso.

Todo o texto abriga (acolhe e hospeda) a possibilidade real do testemunho. De outra maneira: todo o texto (a)guarda o testemunhal como possibilidade, na medida em que todo o texto dá, ele mesmo, testemunho da experiência da testemunha que é por ele testemunhada. Recebê-lo, é a tarefa que cabe à leitura.

Demoremo-nos pois um pouco na aproximação, que acima estabeleci, entre a testemunha de direito e a acção testemunhal das palavras ditas em regime literário. Convoco, para tal, dois cenários familiares da figura da testemunha: por um lado, o da testemunha em contexto legal, (pré)estabelecido e previsível na sua relação com o factual como “verdade” – a testemunha em tribunal é o melhor exemplo –, aquela que jura “dizer a verdade, toda a verdade e apenas a verdade”; e, por outro lado, o cenário em que a testemunha se apresenta enquanto ficção de testemunha, uma personagem literária, por exemplo. A primeira situação é fundada num pacto que prevê que sob o domínio da Lei, a testemunha é aquela que se compromete com o *saber* (d)a verdade; na segunda situação, a testemunha, enquanto ficção de testemunha, é regida apenas

pelas leis ficcionais que a fundam na (ir)realidade do que relata. Presume esta oposição que “realidade” e “ficção” são territórios sediados, autónomos e defendidos de toda a contaminação de um pelo outro. Ora, dá-se o caso, sabemos-lo hoje já excessivamente bem, que no chamado “mundo real” nada se passa exactamente assim, nem de um lado, nem do outro. Todavia, cabe começar por aí, para podermos ir atravessando as interrogações que nos guiam até ao ponto a partir do qual importa voltar a rever tudo.

Atravessarei (com a necessária brevidade)²⁰⁷ algumas das questões que imediatamente se levantam diante do entendimento do termo “testemunho” quando é de literatura (*máxime*, Poesia) que se fala.²⁰⁸

É a poesia – no caso *Todas as Palavras* de MAP – que me pede resposta a esta pergunta: é possível falar de “testemunho” quando é de “ficção” (do imaginário, no caso literário) que estamos a falar? Para ensaiar uma resposta a esta pergunta caminharei também no avesso das suas premissas: é possível *não falar* de “ficção” (ainda de *imaginário literário*) quando é, supostamente, de “não-ficção” (a dita “realidade”) do testemunho que queremos falar? Nestas interrogações, o que efectivamente se questiona é isto: haverá algum *jogo de linguagem* (algum “pacto”) em que a palavra “testemunha” *garanta* uma relação privilegiada com *a verdade* da experiência, com um “real” passível de ser atestado como “verdadeiro”? Poder-se-á falar de *uma* “verdade” (um absoluto) de uma experiência? Ou haverá apenas *experiências de testemunho*, ou seja, *modos de fazer* testemunho de uma experiência? Por exemplo, dando testemunho de uma experiência de um sentido da experiência impossível do testemunho?

Noutros termos ainda (porque é sempre possível desdobrar indefinidamente a procura do que *tem lugar*, mas é sempre *sem lugar* determinável): a distinção conceptual entre “testemunha real” (empírica, legal) e “testemunha ficcional” (literária

²⁰⁷ Não cabe no âmbito deste estudo a análise aprofundada das relações conceptuais que se estabelecem entre as noções de Ficção e de Testemunho, um trabalho que me obrigaria, necessariamente, a um questionamento mais demorado da própria noção de “ficção”, nomeadamente dos modos como a Poesia pode ser lida (ou não) como Ficção. Este “Ponto Prévio” procurará tão só o esclarecimento de algumas premissas. O foco da minha tese não será reflectir sobre o que distingue Ficção e Poesia, só isso exigiria outra tese. Pretendo tão só mostrar como a poesia de MAP, indistiguindo, por vezes, as fronteiras que separam o poético do ficcional abre um campo de reflexão para pensar a questão do Testemunho numa obra literária

²⁰⁸ A Poesia é, talvez, *o sem-lugar* por onde a própria indecidibilidade do “real-ficcional” (da “literatura-vida”) ocupa o *lugar imóvel* que (a)guarda o seu próprio segredo.

ou inventada) será suficientemente segura de si para poder *garantir* à primeira (na intransigência – já sob suspeita – de não perjurar) a correspondência indubitável do seu testemunho com a *verdade*, ao mesmo tempo que retira à segunda, à “testemunha ficcional”, essa possibilidade, sob condição mesma de a poder nomear como “ficcional”? É fácil de ver que, num tal sistema de interpretação distintiva entre “real” e “ficcional”, o que pesa são as palavras: se um determinado indivíduo (escritor ou poeta) pretendesse dar um “testemunho real”, não chamaria “literário” ao enunciado do seu testemunho, assumiria antes a responsabilidade de responder por ele (em tribunal, se necessário). Pressuposto que não deixaria de estar correto *se* – e este *se* é determinante – se se desse o caso de bastar dizer “eu vou dizer a verdade” para garantir, ao outro (no limite, ao próprio), que a verdade *é* dita (e assim atestada como tal). Mas será isso que se passa nesse a que chamamos “mundo real”? Será possível *saber* se se diz a verdade? Se o que se diz é verdade? Com que palavras? Sem que palavras? E que verdade haverá nessa verdade para lá (*au delà*) do *não saber o que é* a verdade?

Não basta, sabemo-lo bem, à testemunha dizer “eu vou dizer a verdade” para garantir que seja (a) verdade aquilo que diz. Todos os tribunais do mundo estão aí para no-lo comprovar. Ora, se a “testemunha real” *pode mentir* (mesmo sem saber que o faz), o que impede ou invalida que, no reverso dos mesmos pressupostos distintivos, a “testemunha ficcional” *possa dizer* (mesmo não sabendo o que diz) *a verdade*?

O que me interessa realmente indagar nesta aproximação é a natureza linguística do testemunho – aquilo que, ao mesmo tempo que *permite* o relato da testemunha, invalida a segurança e a certeza incontestável da sua autenticidade ou da sua veracidade, independentemente do pacto com o qual (e perante o qual) se compromete. De um modo mais pragmático: não é o comprometimento de direito (legal e socio-cultural) da testemunha com a lei da *pólis* que traz ao seu testemunho uma *garantia de verdade* ou de autenticidade, da mesma maneira que – e é desta maneira que me deixo guiar – não é o afastamento ou a “expulsão” da “testemunha *imaginária*” para *fora* dos limites das leis que determinam e legitimam, na cidade, o que pertence ao domínio do “falso” ou do “verdadeiro”, que *impede* o agenciamento da autenticidade daquilo que *daí* é dado em testemunho, isto é, que impede o testemunho do seu *direito à verdade*.

Este já longo prelúdio vai deixando à vista a perspectiva a partir da qual procuro dar resposta a solicitação da “testemunha” que me é dada a escutar na escrita de MAP. A sua poesia não *inventa* um terceiro modo alternativo de pensar a *verdade do testemunho*, irreduzível tanto ao modo “real” do testemunho que opera nos tribunais, como ao modo “ficcional” (enquanto liminar produção, realização verbal); a poesia de MAP *mostra-nos*, aprendendo no acto da sua própria exibição (*performance*), que é precisamente na insustentabilidade da oposição efectiva entre estes dois *modos* (real-ficcional) de relação com a linguagem (com os textos) que *reside* (mora, se aloja ou hospeda) a possibilidade do *encontro* com a verdade do testemunho, precisamente *aí*, naquilo que também torna impossível a atestação do encontro: na linguagem, ou melhor, na língua (o hospedeiro: indecidivelmente o que hospeda e o hóspede).

Se é na *insustentabilidade da oposição*, na língua, entre “real” e “não real” (“ficcional” ou “imaginário”) que reside a *possibilidade do encontro*, é necessário pôr em jogo a própria noção de “oposição”. E, para argumentar esta necessidade, é preciso começar por aprender o que distingue (começo pelas diferenças para poder abrir espaço a que as semelhanças se evidenciem) o acto daquele que testemunha no *espaço legal*, do acto daquele que testemunha no *espaço literário*. Serão aproximáveis tais “espaços”?

Primeiro ponto, o óbvio: falar de testemunha numa obra literária, não será jamais o mesmo que falar (para me manter no mesmo exemplo) de testemunha num tribunal. É precisamente na *diferença* circunstancial que reside a singularidade de cada acto testemunhal, que não precisa, por isso, de dispensar a repetição da palavra que dá corpo à experiência de testemunho que cada circunstância solicita e distingue. É por conseguinte a circunstância (o contexto) que distingue o testemunho dado no universo da arte do testemunho dado no universo político (ético-social). No entanto – e pergunto-me – será a *verdade* de um testemunho redutível à circunstância da sua enunciação?

Como *dar testemunho* fora das leis circunstanciais do testemunho?

É a questão da *responsabilidade* (individual e social) que interrogo, a responsabilidade que recai sobre a testemunha e que me justifica a necessidade da

repetição da designação de “testemunha” quando é (como é o caso) de uma obra literária que falo.

Face à testemunha que, num tribunal, jura dizer “a verdade, toda a verdade e apenas a verdade” e perjura, cabe à lei o direito de a punir, fazendo pesar sobre ela as consequências do seu acto, obrigando-a a *responder* por ele. O senso-comum adianta-se-nos, desde logo, a tornar óbvio que, no mundo empírico, nenhum tribunal poderia chamar ao banco dos réus uma entidade literária para responder pela veracidade ou pela falsidade do seu acto testemunhal, exercido em contexto explicitamente ficcional (num romance, por exemplo).

A inalienação deste primeiro ponto distintivo entre a acepção da palavra “testemunha” no jogo do direito legal e a sua acepção no jogo do literário levanta a questão que tira da sombra o real interesse que me move: sendo o acto testemunhal, exercido no universo literário, por natureza e definição *inimputável* aos olhos legisladores da *pólis*, esse acto (e respectivo relato) deixará, *por isso*, de poder ser considerado como acto que agencia efeitos sobre o *outro*, sobre o “mundo” a que, afinal, pertence, ao qual e perante o qual (se) testemunha?

Como uma criança ou um louco, a testemunha literária é inimputável aos olhos da lei que rege a *pólis*; no entanto – questão antiga esta, cujas consequências Platão desde tão cedo tão bem intuiu –, *estar fora* dos limites estritos da lei não impede que o testemunho da testemunha (mesmo que inimputável aos olhos dessa mesma lei) deixe, por isso, de habitar o espaço público e de poder ser nele escutado ou recebido como testemunho exemplar. O que levanta outra questão: a irresponsabilidade legal que afecta o testemunho de um poeta, por exemplo (como afecta o da criança ou o do louco) será, desde logo, sinónimo de uma irresponsabilidade *tout court*? Isto é, de uma atestação, prévia ao próprio testemunho, da ausência efectiva de *relação com a verdade* de tudo o que a testemunha diz, inoperante como tal no universo humano, social e empírico?

O testemunho que é dado *fora* das leis do testemunho, isto é, fora das leis que comprometem *aquela* que testemunha com a exigência de “factualidade” *daquilo* que testemunha, não perde, por ser considerado improvável o seu poder testemunhal, o seu

poder ser recebido como *testemunho*, caso encontre um *lugar* em que o “outro” o recebe como tal, um “outro” com o qual se estabeleça um “pacto” de entendimento que não se limite a expulsar do âmbito do testemunho aquele que é estranho ou estrangeiro às leis do testemunho de direito. Eis a pedagogia do literário que me guia na leitura de *Todas as Palavras*.

Voltarei aqui. Por agora adianto o segundo ponto destas distinções preliminares.

Segundo Ponto: em tribunal, é necessário pressupor que a testemunha *sabe* o que vai dizer, que a testemunha testemunhou *alguma coisa*, que tem *alguma coisa* para dizer. Dessemelhantemente, no espaço literário não há pressupostos inalienáveis: aquele que fala pode *dar testemunho* sem ter *alguma coisa* (par)a dizer, sem saber o que quer dizer, sequer o que está a dizer; pode declarar, fazendo testemunho disso: “Não há nada, e não o sei” (TP: 61). Ponto decisivo este, para o que aqui me interessa aprender a pensar. Adiemo-lo também um pouco e saltemos para o terceiro ponto das distinções.

Terceiro ponto. Este terceiro ponto está, de certo modo, ligado ao segundo e tem a ver com a legitimidade ou a legitimação. Em tribunal, a testemunha não suspeita do seu *poder ser* (e saber-se ser) testemunha. Se testemunhou *alguma coisa* – se assistiu, se participou, se *esteve lá* – a testemunha terá o poder (presume-se) de falar, pode repetir, pode relatar o que *presenciou*: o que experimentou, viu ou ouviu. No tribunal, não há lugar para uma testemunha que diga “não sei se era *eu* que estava lá”. A desconfiança ou a suspeição de *si* por parte da testemunha, da sua *presença* no preciso *lugar e tempo* em que ocorreu o *acontecimento* de que dá testemunho, invalida imediatamente a legitimidade do seu relato em tribunal. O tribunal, por sua vez, também não pode pôr em causa a identidade da testemunha; fazê-lo será, de imediato, desacreditá-la como testemunha. Nenhum tribunal pode atestar um testemunho sem *confiar* (confiança que, até um certo limite, é sujeita a atestação) incondicionalmente na identidade que prevalece inalterável entre *aquela* que presenciou o acontecimento e *aquela* (supostamente o mesmo) que o relata, dando testemunho da sua experiência. Uma testemunha que começasse o seu testemunho dizendo “alguém, talvez eu” (TP: 160) seria de imediato privada, em tribunal, do seu direito ao testemunho.

As diferenças que sustentam a oposição de base entre o testemunho legítimo em contexto real e o testemunho legítimo apenas em contexto literário ou artístico vão-se tornando óbvias e, até aqui, poucas razões haveria para se mostrar ser produtivo aproximar o sentido pragmático da noção de “testemunha” do sentido metafórico em que se faz uso da mesma palavra no espaço artístico.

Lancemos pois mais dados.

Quarto e último ponto: em tribunal, para testemunhar, a testemunha tem de dar testemunho, quer dizer, tem de *repetir* o que *presenciou*, tem de descrever ou relatar tudo aquilo de que se lembra do *acontecimento* testemunhado. Ora acontece (e isso *acontece efectivamente*) que não o pode fazer senão através da linguagem, numa determinada língua que se supõe ser partilhada, entendida, por aqueles que escutam e atestam o seu testemunho. Terá de prometer “dizer a verdade, toda a verdade e apenas a verdade”, terá de *acreditar* que o faz, ao mesmo tempo que *confia* que será entendida e legitimada (confirmada) pelo outro, por aquele que, por sua vez, para atestar o testemunho, tem, não só de *acreditar* que entendeu o que foi dito, como de *confiar* que o que foi dito corresponde à verdade em que a testemunha *acredita*. Há pois um pacto, um contrato prévio, entre a testemunha e todos os demais elementos que lhe conferem o poder de testemunhar, um pacto que se funda, no fim de contas, numa *crença*. Esse pacto, ou contrato, é um comprometimento com uma verdade *tida* como garantida, isto é com uma ficção: para poder jurar e para poder fazer jurar que se dirá a verdade e apenas a verdade, todos os intervenientes têm de pressupor (fazendo fé nisso) que a testemunha *sabe* o que é, e qual é, *a verdade* com a qual se compromete e que se compromete a comprometer-se com ela. O tribunal terá de acreditar (mesmo que para isso faça uso de provas) não só que a testemunha sabe e diz (e também que sabe como dizer) a verdade, como também que ele próprio, o tribunal, tem meios para saber se a testemunha diz o que sabe e se sabe ser verdade o que diz.

No espaço do literário, tal pacto não tem *forma* de existir. A arte sabe bem demais o que não sabe, o que não pode (o que não tem como) saber. A partir do momento em que um texto se autorreferencia como ficcional ou literário, descompromete-se de imediato, perante o outro (o ouvinte ou o leitor), do cumprimento dos princípios ou dos pressupostos de factualidade, coerência e não

contradição que determinam a estrutura de veracidade do discurso da testemunha em tribunal. Quererá isto dizer que o direito à verdade é vedado ao literário? Parece antes que isto quer apenas dizer que estamos diante dois tipos diferentes de *relação com a linguagem* (e, porque *na* linguagem, em dois tipos diferentes de *relação com o outro*): no tribunal, a lei que rege o discurso da testemunha é a lei da “verdade, toda a verdade e apenas a verdade”, nada mais podendo ser dito; no campo da literatura, *tudo* pode ser dito, nenhuma lei, nem as que são exteriores às leis da própria literatura, rege o discurso, (pre)determinando-lhe princípios e metas: “liberdade livre”.

A um olhar inocente esta distinção poderia parecer simples: no domínio do direito legal, a testemunha tem o dever de ser fiel a um discurso fundado e fundamentado numa *verdade* preestabelecida como tal, enquanto, no domínio do literário, o discurso testemunhal tem o direito de trair, pode ser engendrado, fabulado, fantasiado, falseado, sem qualquer compromisso com a factualidade empírica do que é dito. No entanto, como aliás tão bem nos ensina a retórica da lei, a inocência é sempre uma presunção até prova em contrário, e depressa fica provado – basta assistir a umas quantas sessões de tribunal – que, mesmo sob juramento ou comprometimento legal, é sempre possível trair, engendrar, fabular, fantasiar, falsear um testemunho, o que, de imediato, contamina de suspeitas a inocência de qualquer olhar sobre a transparência desta distinção.

Ainda que, e como se sabe, em tribunal, a testemunha que perjura seja acusada e punida, nada, nem ninguém, pode garantir que a punição prevista para o falso testemunho invalide ou impeça o testemunho falso. O mesmo – e perversamente – no que respeita ao inverso: também nada, nem ninguém, pode garantir que a testemunha que “jura dizer a verdade” – e que, efectivamente, não cede ao perjúrio, mantendo intransigentemente a sua palavra contra qualquer agente falsificador – não possa ser acusada (ainda que falsamente) de prestar um falso testemunho, quando é a verdade o que relata.²⁰⁹ Quer isto dizer que, para a atestação de veracidade ou de falsidade de um testemunho, o que realmente pesa é a *competência do relato*: a força com que a ficção

²⁰⁹ Eis, e começo a entrar no campo do que realmente me traz aqui, o que conecta *testemunho e paixão*. Diz Derrida: “Se o testemunho é paixão, é também porque ele sofrerá sempre por estar indecidivelmente ligado à ficção, ao perjúrio ou à mentira, e por nunca poder nem dever, sob pena de deixar de testemunhar, tornar-se uma prova.” (Derrida, 2004: 22).

funda o efeito de verdade. Vamos um pouco mais longe: é também possível – o que torna o exemplo do tribunal mais complexo ainda – *ficcionar* (sem necessariamente perjurar) verdades, ou seja, pode acontecer que, para dar a conhecer a *verdade*, seja *necessário* contar uma *história* diferente daquela que designaríamos como a “realidade dos factos”. No momento em que só uma *história* (uma ficção) pode garantir, num tribunal, que se cumpra a função a que, afinal se destina a lei – *fazer justiça* – a oposição entre “verdade” e “ficção” do relato começa a mostrar as sombras da sua intolerável indecidibilidade. Já não se trata sequer de insustentabilidade da oposição, é a própria indecidibilidade que entra em jogo.²¹⁰

Aproximo-me pois do cerne da questão que me trouxe por caminhos aparentemente tão distantes da escrita poética de MAP. Por vezes é preciso afastarmos para podermos ver melhor o que nos leva até ao lugar que nos solicita resposta. Se comecei por me demorar na complexa questão da *verdade do testemunho* e da sua (inescapável) vizinhança cúmplice com a *ficção testemunhal*, foi para poder chegar ao que, a partir daí, nos dá a pensar a complexa questão da verdade da *ficção* e da sua (inescapável) cumplicidade com a verdade autobiográfica. Questão de testemunho ainda.

Se, em literatura, a única regra é não haver regra, *tudo pode ser dito*, até a verdade. Trata-se pois de pensar a relação entre a literatura e a vida, que não é diferente de dizer entre a literatura e a morte porque, em verdade (incontestável, provavelmente), a morte só afecta aquilo que está vivo.

Todavia, receber (é sempre de envio que se fala quando é de escrita que se fala) *isto* que podemos designar como uma *experiência vital de verdade*, *isto* que não podemos nunca saber se tem ou não poder para chegar à fala, mas que *pode* (porque tem poder para) *vir a chegar*, implica um “pacto”.²¹¹ É sob um tal “pacto” se se torna

²¹⁰ Di-lo nestes termos Derrida, relacionando directamente *testemunho e literatura*: “se o testemunhal é em direito irreduzível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si próprio a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio – quer dizer, também, da literatura que joga inocentemente a perverter todas estas distinções.” (*Idem*: 24).

²¹¹ Não é de um “pacto literário”, nem um “pacto autobiográfico” que falo, mas de um pacto de outra ordem (irreduzível à ordem e à desordem dos discursos), um pacto com o imponderável, capaz de traçar linhas de fuga aos efeitos múltiplos de uma metafísica do ser, de uma concepção do mundo (e do pensamento dele) fundada num imutável essencial. Um pacto capaz de deslocar (de *fazer mover*,

legítimo voltar a falar de *autobiografia*, nomeadamente sobre as questões implicadas nesse desejo de auto-grafarmos a nossa própria experiência existencial.

Sabemo-lo hoje, irremediavelmente bem, que os riscos que afectam e contaminam de suspeitas o uso inquestionado da noção de “testemunha”, afectam da mesma forma o uso liminar da noção de “autobiografo” que, num certo sentido, estabelece com a “testemunha” estreitas relações de semelhança; trata-se ainda da questão da “lei” e da presunção de “verdade” (em) que (se) funda.

Diz Paul De Man que a “autobiografia” é uma figura da leitura válida para todo o texto. É, pois, do lado da recepção que a autobiografia recebe grande parte do seu sentido: é do Outro que aquele que envia recebe a atestação do que entrega, sempre sob a imponderabilidade do desvio ou do descaminho. A crença na *verdade* de um testemunho depende, por conseguinte, e sobretudo, do trajecto *onde* aquele que envia e aquele que recebe, ao conectarem-se, se confirmam mutuamente dando lugar a um *acontecimento verdadeiro*. É do trajecto que depende, inclusivamente, a possibilidade de acreditar, de confiar, na existência testemunhal, na possibilidade de alguma coisa *ser dada* em testemunho, de *existir* e de ser re-conhecida enquanto tal.

Não há autobiografia *fora da lei*, mas não é a lei da “verdade, toda a verdade e apenas a verdade” que torna a autobiografia (digamos: o testemunho grafado de uma experiência individual) um contributo interessante, válido ou profícuo para o entendimento da relação entre o literário e o não-literário, entre a linguagem e a vida.

O que realmente se torna interessante – e sobretudo profícuo – na leitura de um texto tomado (é sempre de um modo de relação que falamos) como “autobiográfico” está longe de ser a suposta possibilidade de acesso privilegiado às vivências interiores e empíricas de um sujeito, fundada em convicções que se legitimam num repertório de motivos autobiográficos enumeráveis. Muito até, provavelmente, pelo contrário. A leitura que se interessa pela “psico-grafia” a que um texto literário se torna capaz de dar expressão e forma (de ficcionar) só se pode constituir a si mesma de maneira realmente

desconstruindo) a noção metafísica de “absoluto” que se funda (fundando-a) numa mistificadora psicologia do Ser para *lugares menores* da existência. Em MAP, ensina-o o poema “Os lugares”, a solicitação ontológica não é a da conceptualização de uma essência, mas a da consagração à experiência particular que os lugares agenciam: “Os lugares são / a geografia da solidão. São lugares comuns a casa a cama” (TP: 43).

crítica, se não renunciar às contradições através das quais, justamente, surge o seu interesse e a sua proficuidade.

A própria noção de “autobiografia” conecta três dimensões inextricáveis da existência: “auto – bio – grafia”. E cada uma delas é um abismo, um mistério tão vasto como o do universo.

Quando assumimos a “autobiografia” como o resultado textual de uma relação entre um “eu”, um “mundo” (chamemos-lhe “vida” ou “não-literário”) e uma “escrita” (a gramática de uma língua), tomando o *texto* (literal) como mera mediação (instrumento mais ou menos transparente da expressão da relação), estamos a presumir (sem o questionar) que sabemos, de antemão, em que consistem cada um desses termos: Eu, Vida, Texto. Estamos sobretudo a presumir que cada um destes termos existe *independentemente* da relação que agencia a multiplicidade dos seus sentidos de existência. Ora, não só é tarde para tanta inocência, como é, sobretudo, perigoso persistir na defesa de concepções bem determinadas de noções face às quais os próprios textos (até os assumidamente designados como “autobiográficos”) patenteiam, há muito – e recorrentemente –, os problemas mais agudos que afectam as próprias noções – de sujeito, de representação, de referencialidade – com que operam.

Numa obra poética como a de MAP, a questão do “testemunho” impôs-se-me desde o início da leitura, ainda que só no fim sinta chegada a ocasião que me solicita a falar explicitamente dela.

A pedagogia do literário que MAP me dá a ler em *Todas as Palavras* – e daí chamar-lhe “pedagogia” (condução, orientação de uma criança, como um filho) – desviou-me do domínio “maior” (adulto) da Lei (tanto a do testemunho legal, como a da implicada no chamado “pacto autobiográfico”) para o lugar do *menor* (do *infans*), daquele que (se) dá (em) testemunho, que se autobiografa, por exemplo, *sem saber que o faz, sem saber o que faz, sem sequer ter condições (legais) para o fazer*, isto é, *sem*

poder. Não se trata de irresponsabilidade ou de inconsciência, mas de um acesso do *menor* e ao *menor*: solicitação de infância. Devir-criança.²¹²

Em MAP, eis a pedagogia, o *infans* – aquele que não fala – é aquele que aprende a falar testemunhando-se, para lá (*au delà*) da lei adulta (*adultus* - concluído) que o defende, legitima ou pune; é aquele que se deixa orientar (levar, guiar) pelo que nas palavras (na gramática da língua que lhe pertence) lhe é conforme – “o infalável” – eis o *segredo* do seu testemunho. São as palavras que vão dando a conhecer ao *infans* o que o impele à fala, o que nela se torna capaz de dar forma ao desejo que o move de se ligar, de ser escutado, de ser reconhecido pelo Outro e de aprender com ele a (re)conhecer, a voz que o solicita a assinar em seu próprio nome o que por ela é dito.

Eis-nos de volta ao ponto de partida: “O escritor moderno” – diz Octávio Paz – “no momento em que escreve, dá-se conta de que está a escrever, detém-se e pergunta: o que estou a fazer?” (*Op. Cit.*).

Como dar conta desta *experiência de se dar conta*? Como responder à pergunta “O que estou a fazer?” quando não se sabe o que está a ser feito por aquilo que se faz, o que está ali a fazer-se, o que é um *fazer sem fim* (interminável e sem meta)? Como testemunhar *um não saber*, uma ignorância que, todavia, sabe de si, ainda que sem acesso ao que é?

O poema “Nenhuma coisa” começa assim:

Estou sempre a falar de mim ou não (*TP*: 17).

O começo pela enunciação de uma idecibilidade que contamina toda a acção estrita não é estranho à poesia de MAP. Poder-se-ia dizer que, desde o segundo poema

²¹² É preciso, e repito-me, não deixar de entender a noção de *devir* no sentido em que no-la propõe Deleuze: “As pessoas pensam sempre num devir maioritário (quando eu for grande, quando eu tiver poder...). Ora o problema é o de um devir-menoritário: não fazer como, não mimetizar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas devir tudo isso, para inventar novas forças e novas armas.” (Deleuze, 2004:15).

inicial, segunda lição de *Todas as Palavras*, a inquietação que atravessa toda escrita de MAP é reiteradamente a que formula Silvina Rodrigues Lopes nestes termos:

[...] como determinar a minha parte de palavras se todas as palavras são potencialmente minhas e nenhuma se deixa apropriar inteiramente? (Lopes, 2012: 64).

Como dar testemunho desta experiência de “desespero”, senão, precisamente, pelas palavras que dão ao desespero a sua forma de experiência real?

São interrogações como esta que fazem da alegoria a forma de uma expressão – “como a linguagem, e também a escrita” (Benjamin 1925: 176) – que tem na alteridade a força motriz do seu próprio agenciamento. Neste sentido, toda a alegoria é, simultaneamente, uma figura da recepção do seu próprio envio, modo de intelecção autorreflexiva, leitura e consciência de si, sob cisão.

Precisamente porque alegórica, a expressão poética de MAP é sempre expressão do *saber* de um *não saber*: aquele que fala sabe que está sempre a falar, e que fala *de si ou não*.

Em MAP não se trata, por isso mesmo, simplesmente, de falar de *si* (seja subjectiva e romanticamente, seja sob a égide impessoal da autorreflexividade do signo). A alegoria perspectiva-nos no âmbito de um “ou” que não acrescenta nem acopla sob diferenciação, mas que aproxima o dissemelhante sem o anular na identificação, concilia sem elidir a distância que faz diferir, que faz divergir, que *faz a difer[en]ça*; conecta em *devir*, *faz devir*, solicita (em) *devir*. Fala-se de *si ou* de uma imponderável outra alguma coisa, porque falar será sempre um modo de falar do Outro. O que fala é desde sempre já o movimento de um *devir Outro*, inidentificável.

O que o poema diz nunca *é dito*, (ad)vem, a cada vez, *como se fosse* a primeira vez. A alegoria é a forma possível da expressão-exposição extrema da iterabilidade do signo – abertura ao *trajecto*, a cada vez cumprido e sempre ainda por cumprir, porque tudo (se) passa na linguagem, como linguagem: Revolução – “passagem sucessiva de um corpo pelos mesmos lugares”.

A iterabilidade é pois a marca, ou o sinal distintivo, da expressão alegórica de cuja indecidibilidade referencial é emblema. A alegoria expande, multiplicando-o sob narrativa, o movimento que afecta singularmente cada corpo, cada corpus, cada palavra, cada livro, cada língua.

É precisamente a consciência da iterabilidade do signo que faz da questão do testemunho literário da “experiência de testemunho”, uma questão poética, uma questão *de (po)ética*.

Voltamos a atravessar os mesmos lugares: enquanto *movimento que reúne repetição e diferença* – do qual decorre a possibilidade/necessidade ilimitada de citar –, diz Silvina Rodrigues Lopes, “a iterabilidade é condição da linguagem” (Lopes, 2012: 63). Escreve-se sob condição de se estar *sempre a falar de si ou não*. Eis a aprendizagem elementar do literário que nos traz a alegoria da escrita em MAP, e que nos ensina a “aceitar a impossibilidade de limitarmos a responsabilidade do nosso dizer à do querer-dizer que o não esgota.” (*Ibidem*).

Tal *impossibilidade* não dispensa todavia a “responsabilidade do nosso dizer”, talvez até mesmo a revele e intensifique, fazendo-a *sair* do domínio maior do partilhável, do *querer dizer*, que rege a ordem dos discursos, e entrar no espaço estrito da responsabilização individual e um comprometimento consigo mesmo, um *direito de responder* que não passa pela “vontade”, mas pela “necessidade” – solicitação vital – de *dar testemunho*, recebendo do Outro o olhar que lhe reconhece a existência.

E é aqui que a própria memória da palavra “testemunho” nos lembra que o testemunho não é o discurso de um “eu”, de uma pessoa ou de uma entidade pessoal e subjectiva que (se) atesta, mas o relato de um “terceiro”. A terceira pessoa que pode falar pelo acontecimento: o terceiro excluído na lógica das identificações e das diferenças, o que se mantém à margem de todas as oposições; o imperceptível terceiro que nasce em nós, só então é possível falar de Literatura.

2. “Ler e Escrever” – uma Autopsicografia

And what you do not know is the only thing you know
And what you own is what you do not own
And where you are is where you are not.

T.S. Eliot

Todo o texto suporta (carrega e transporta), na e pela expressão pública (alegórica) que é a sua, um “vazio privado”, uma solidão ou um silêncio estrito que, posto que intransmissível, não deixa por isso de se *querer facultar*. Eis o que nos propõe pensar MAP, no seu ensaio “Ler e Escrever”.

Diz MAP:

Talvez todo o texto literário seja a expressão pública de um vazio privado que, por isso mesmo, há-de *querer* facultar-se, através de processos de ocultação mais ou menos complexos. Isto é, talvez todo o texto literário seja também um texto sobre a própria literatura, ou, pelo menos, sobre o processo literário. (*Idem*: 37. Itálico do texto).

O gesto de leitura que exercito sobre este texto de MAP não será o de uma recensão, como a operada sobre os ensaios críticos de outros autores ao longo deste estudo, será antes uma tentativa de encontrar nele uma *justificação* para o que me trouxe à experiência de uma relação com o “testemunho” em *Todas as Palavras*. Sou solicitada a colocar-me (saindo de mim) no improvável lugar da testemunha de um testemunho. Tão (im)provável ou tão (ir)real como ele. Afinal, *é sempre Outro quem escreve*; é sempre um terceiro que escuta.

A palavra “justificação” é uma palavra abismal. Não procuro, todavia, *razões*, mas tão só ajustamentos, possibilidades mais justas ou ajustadas à indagação e à imponderabilidade do percurso, maior solidez na indecisão da passagem. Afinal, faço

minha uma questão que não me é alheia: porquê o ensaio e não outra coisa qualquer? Porquê *ler e escrever*?

Começo a aproximar-me do fim das aprendizagens que me trouxeram até aqui, por isso, e num certo sentido, estou já de volta ao ponto de partida.

É da *experiência* do “percurso da palavra literária [...] entre a escrita e a leitura” que nos fala o ensaio “Ler e Escrever”. Neste sentido, acolho-o como uma forma de “autopsicografia”, ou, noutros termos, como testemunho autorreflexivo de uma experiência da literatura – uma experiência que só pode advir da e pela escrita. Dito de outra forma: o testemunho de uma *experiência de relação com os textos* e com a multiplicidade das vozes que respondem à palavra “Eu”, solicitando-a, inventando-a.

Para nos poder dar testemunho do processo literário de que tem vindo a fazer experiência ao longo de mais de três décadas, MAP socorre-se da sua própria experiência de escritor e das experiências de poetas e escritores (entre as quais se destaca T.S. Eliot e Jorge Luís Borges) que vê concordantes com a sua. Não o não faz “certamente, por questões de imodéstia”, adianta o poeta, “mas, tão só, de prudência elementar” (*Idem*: 38). A primeira lição é pois de consciência e de humildade; socorrer-se da sua própria experiência é, em MAP, uma questão de seriedade:

[...] entendendo que, independentemente do interesse (provavelmente limitado) que a minha experiência possa ter, ela é a única contribuição séria que, em boa verdade, estou em condições de na matéria dar. (*Ibidem*).

Ao dizer-nos que o testemunho da experiência de um escritor, no momento em que procura dar resposta à pergunta *Porque se escreve literatura?*, não pode “deixar de ser um documento decisivo para a compreensão da própria literatura”, MAP não aliena o conhecimento de que, a maior parte das vezes, “a questão e a resposta têm tendência a ser, também elas, literatura, isto é, e como Blanchot diria, ilusão.” (*Idem*: 37)²¹³. Dupla

²¹³ Esta leitura do “literário” de Blanchot como “ilusão” exigiria, para o seu esclarecimento, uma aproximação ao “fingimento” de Pessoa (expressando com tal termo o limite trágico da impossibilidade da expressão), que nos traria ainda à noção platónica de “simulacro”, relida e reactivada por Deleuze. Não

razão, diria eu, para que o testemunho de uma experiência literária não possa deixar de ser *um documento decisivo para a compreensão da própria literatura*.

No ensaio “Ler e Escrever” é como poeta, não como hermeneuta ou exegeta, que MAP solicita a cumplicidade daquele que (o) lê. Deixar-me-ei, por isso mesmo, guiar pelas questões a que MAP responde, regido pela experiência que faz da escrita e da leitura, no seu ensaio “Ler e Escrever”.

Pergunta MAP: “porque se escreve e porque se escreve uma coisa e não outra?”; Porque se lê poesia? Ou ainda, solicitando directamente a experiência do leitor ensaísta: “o que conduz o leitor à autoria, à sua própria e pessoal **escrita** do poema?” (*Idem*: 42, carregado do texto).

Divido a leitura do ensaio “Ler e Escrever” em quatro pontos que se constelam como os quatro pontos cardeais da pedagogia do literário que a obra de MAP não deixa de nos dar a ler: i) A cadeira vazia de Réda; ii) A génese do poema e o leitor activo; iii) O Bilhete de Alteridade; iv) A *solicitação* e o escritor passivo.

i) A cadeira vazia de Jacques Réda

MAP começa o seu ensaio “Ler e Escrever” com o relato de um episódio protagonizado pelo poeta Jacques Réda. Duplamente protagonizado, digamos assim, na medida em que o episódio que MAP recorda não só foi protagonizado, em Paris, por Jacques Réda, como foi o próprio poeta francês que, então já em Portugal, o relembrou, relatando-o ele próprio numa conferência que deu no Porto e à qual o poeta português assistiu.

Numa sessão de leitura de poemas seus na “Maison de la Poésie”, em Paris, (re)conta MAP, J. Redá terá pedido que fosse colocada, ao lado da sua, uma cadeira vazia: “Quando alguém, durante o colóquio que se seguiu à leitura de poemas, lhe fez a

inevitável pergunta: «Porque escreve?», Réda, apontando para o lado, respondeu: «Não sei. Não sou eu quem escreve os meus poemas, é este.» (*Idem*: 37).

Com esta encenação, J. Réda dispensa-se de se explicar sobre as motivações ou sobretudo (e é o pressuposto da pergunta) sobre as finalidades da sua actividade poética ou literária, justificando justamente a sua escusa: “Não sou eu quem escreve...”.

Sem se demorar em excesso nele, MAP comenta este gesto de Réda dizendo tratar-se de uma *boutade* – isto é, de um pequeno acto cómico – utilizado para desfazer as expectativas correntes do auditório a respeito da auto-consciência que um escritor tem acerca das razões que motivam a escrita da sua própria obra. A *boutade* é, todavia, a face mais visível de um episódio que suscita muito mais do que o riso de que é (e)feito. Na minha leitura deste ensaio – e uma vez que é no âmbito de uma tese académica que a levo a cabo – demoro-me um pouco na análise deste episódio, para poder chegar ao que realmente o torna interessante aos olhos de MAP.

Qualquer leitor de Barthes tomaria, num primeiro momento, a pergunta colocada a Jacques Réda como reflexo ainda da anacrónica (o que no caso quereria simplesmente dizer pouco informada historicamente) interpretação do autor como *pai* e *proprietário* exterior da obra, senhor das suas finalidades e intenções. O poeta francês demarca-se desta relação de filiação, sem necessidade – como a teve na altura Barthes – de a negar ostensivamente, bastando-lhe para tal o humor que, não raras vezes, representa a mais desconstrutiva forma de exposição de uma ideia ou de um pressuposto recusado.

A problemática do autor como origem única e inequívoca daquilo que escreve, como detentor da *verdade* da obra, como intencionalidade que determina e controla os propósitos e os fins da escrita, está, na obra de MAP, no lugar onde já só uma *boutade* a poderia ilustrar, não passando de enganos tidos como esclarecidos numa literatura que conhece, nas suas mais últimas implicações e consequências, o que está efectivamente inscrito no “Je est un autre” rimbaldiano ou na impessoalização da escrita levada a cabo por Mallarmé.

No entanto – e é isso que se torna efectivamente significativo – MAP escolhe abrir o seu ensaio “Ler e Escrever” com o relato deste episódio concreto protagonizado

por J. Réda, não para reiterar a questão da “morte do autor”, mas – ou talvez mesmo ao contrário – para lembrar que a questão *daquele que escreve* não se esgota simplesmente no afastamento do autor (figura empírica e/ou institucional) do espaço literário, sendo a implicação da sua *morte* na escrita *ainda* uma questão de escrita, isto é, uma questão poética. Diz MAP:

A ausência, na escrita, daquele que escreve, e o próprio sentimento da escrita como ausência, são provavelmente muito menos dramáticos do que na história de Réda. Mas esta tem, talvez, a vantagem de, encenando-os, os evidenciar com alguma (a possível) clareza. Porque o assunto não se esgota talvez na ausência do autor, ou no problema da autoria como ausência, mas, pelo menos do caso extremo da poesia, ou no de alguma extrema poesia, do vazio da própria escrita e da presença–ausência, dividida e trágica, da Palavra nas explícitas palavras comuns do poema. (*Ibidem*).

Não se trata, por conseguinte, de uma nostálgica apologia a um regresso do autor perdido, só formulável em termos de um certo modo irónicos. Em MAP, qualquer história, por mais breve que seja, como a do relato de Réda, por exemplo, é já uma possibilidade de encenação de *outra coisa* (provavelmente ainda uma outra história), que assim se torna manifesta entre as palavras que lhe dão lugar. Não se trata – e todo o ensaio “Ler e Escrever” me servirá para o argumentar – de dizer uma coisa querendo significar outra (num entendimento simplificadíssimo da escrita alegórica ou da ironia); ao contrário, trata-se de *escrever* porque só a escrita (as palavras, a língua, o discurso) pode dar acesso ao que devém daí *para ser escrito*: alguma *outra coisa* que, sem estar nem dentro nem fora das palavras, procura também nelas, por sua vez, *um lugar de passagem*, um modo de se facultar, uma forma de ter acesso à expressão.

Eis, no caso, o que me leva a alargar o âmbito da leitura do episódio de Réda, para, a uma maior distância, ver o que nos ensina para lá (*au delà*) do que relata.

A dramatização, encenada por Réda, se não deixa de funcionar como modo de resposta à previsível (e irrespondível) pergunta para a qual foi pensada, agencia, por sua vez, uma nova interrogação. Ao mesmo tempo que, apontando para a cadeira vazia, o poeta francês faz o auditório constatar que aquele que escreve *não está* presente –

“Não sou eu quem escreve os meus poemas, é este” (*Ibidem*) –, faz acontecer outra coisa ainda, pondo à vista o lado performativo da sua constatação, isto é, apontando precisamente *o que não está, estando*: um vazio, uma ausência que, todavia, *tem lugar*, ocupa lugar na gramática da língua, na cadeira de Jacques Réda. “Este” – o ausente que ocupa a cadeira vazia – acontece, é o *Outro*, aquele que, não sendo uma presença empírica, subjectiva e identitária, redutível à pessoa do escritor, não deixa por isso de *ter lugar*. É-lhe dado lugar – um lugar vazio –, um lugar que (a)guarda o que está também ainda sempre por e para vir. O que está e não está, porque é e *não é*.

A J. Réda, poeta que também é da era da literatura (a escrita que levou ao extremo o conhecimento autorreflexivo de si mesma), não lhe basta também já evocar a resposta à questão, teorizada por Foucault, relativamente ao funcionamento do nome de autor: “o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu” (Foucault 1969: 45). Réda é impelido a alegorizar (ficcionalizar) o mistério ou o segredo da escrita que não deixa de o afectar e solicitar directamente. Recorrendo a uma cadeira vazia como emblema, aponta nela *o lugar* que, cabendo ao Outro, não pode por isso ser simplesmente ocupado por si, nem por ninguém mais senão pela infinita estranheza de uma alteridade a que deu acesso, a que *dá lugar*. Mas este Outro não deixa de *ter lugar*.

Noutros termos ainda: encenar o facto de ele, o autor, o indivíduo chamado Jaques Réda, ali presente, não possuir autoridade (saber legitimador) para responder em nome das motivações desse Outro que escreve é já um modo de dar resposta à consciência de que, todavia, *alguma coisa* ou *alguém* escreve. Réda é impelido a dramatizar, a ficcionalizar ou a fingir (dando-lhe forma) uma como que *justificação* para um *não saber*. *Alguém escreve*, alguém que não “eu”, irredutível por isso aos limites de uma consciência singular. Mais e menos que “um texto”, uma “cadeira vazia” é um emblema poético – é um lugar que legenda um *vazio*.

Ao longo da leitura do que, em *Todas as Palavras*, se faz pedagogia da sua própria aprendizagem do literário, fomos vendo os modos como MAP resiste e intransige à ideia de uma escrita que se escreve a si mesma como uma máquina topológica, autotélica, geradora de palavras que fazem os mundos a que dão lugar. Há sempre a anomalia da experiência singular no movimento geral dos corpos, o atrito que

interrompe a revolução – “Drop Out!” –, a interferência do desejo que agencia a multiplicidade dos devires com que a máquina opera. Ainda que – e sabemos-lo –, a partir da modernidade, a “literatura” (o território da palavra poética) tenha passado a abarcar simultaneamente quer a função, quer a estrutura da própria linguagem, a experiência que daí decorre ou advém escapa sempre, ou subtrai-se sempre, tanto à função, quanto aos mecanismos sistêmicos da estrutura; ainda que não seja independente ou exterior a ela, a *experiência* é irredutível à linguagem, à gramática da língua que lhe dá forma. A célebre afirmação de Derrida “il n’y a pas de hors-texte”, se descontrola a ideia da existência de uma experiência privada do mundo, exterior e independente relativamente aos discursos que a tornam legível e partilhável, em caso algum reduz à linguagem, à retórica, a experiência do mundo. Não há experiência do mundo fora do texto (de uma linguagem ou de uma língua) porque é o texto (a gramática) que inventa (faz vir, descobre), isto é, torna legível e inteligível – reiterável – a *experiência* de ver e de sentir o mundo. O que não quer, por isso mesmo, dizer que não haja *mundo* e, na mesma ordem de sentido, que não haja *experiência*, fora dessa relação com os textos. Dizer que *não há experiência privada* só é legítimo sob a perspectiva da transmissão ou da partilha; uma experiência privada é um *vazio* na língua e, nesse sentido, uma experiência privada só teria lugar partilhável numa linguagem privada, seria um acontecimento intestemunhável, mas acontecimento ainda. Nesse sentido, dizer que *não há linguagens privadas* (Wittgenstein), não implica dizer que não haja *lugares privados, lugares de silêncio e de solidão*. Talvez mesmo pelo contrário. Num poema, por exemplo, entre as palavras há sempre também o traçado de uma geografia do silêncio e da solidão, um rasto, como uma cadeira vazia: lugar humano, ainda quando, ou sobretudo quando, é manifesta ausência e o vazio assinalados pelo lugar.

É este *vazio* que solicita MAP, inquietando-o, levando-o a indagá-lo como quem olha, apontando-a, para a cadeira vazia que pertence ao desejo e que, em desejo, (a)guarda o por vir.²¹⁴

²¹⁴ Proust na sua reflexão sobre o processo de leitura, estabelece essa importantíssima substituição da ideia comum de texto como resposta pela de texto como provocador de desejo: “a nossa sabedoria

O acontecimento exemplar do episódio encenado por Réda e relatado por MAP não está, por conseguinte, na afirmação de que aquele que escreve está ausente, mas sim no *segredo dessa ausência*, acontecimento para o qual a cadeira vazia funciona como legenda do seu próprio *silêncio*, presentificando *o lugar* daquele que poderia ser capaz de responder pelas motivações que levam à escrita, o lugar daquele que *rouba* ao escritor um saber que lhe deveria pertencer, mas que ele não possui, talvez porque, afinal, não seja a si que concerne: “Não sei” – diz Réda, quando lhe perguntam porque escreve – “Não sou eu quem escreve os meus poemas, é este”. É este “este” que inquieta MAP, este *desconhecido*, este *estranho* que ocupa o lugar do *não saber* do escritor, o que o solicita.

É precisamente esta *experiência de não saber* que MAP partilha com J. Réda e que levando-o, nomeadamente, a aproximar o episódio relatado pelo poeta francês da experiência que ele próprio, MAP, faz dos versos de um poema seu, “aparentemente sobre Hegel”, em que um mesmo desconhecimento face ao processo da escrita é dado em testemunho. Os versos (reproduzidos no ensaio “Ler e Escrever”) são estes:

É sempre outro que escreve
Como poderia o escritor, mesmo sendo um Filósofo,
saber o que está ali para ser escrito? (*Ibidem*).²¹⁵

Em suma, eis o que aprendemos a reconhecer, o afastamento da pessoa-autor como suporte legitimante do que por escrito é dito abriu à consciência – “no caso extremo da poesia” ou, pelo menos, no caso “de alguma extrema poesia” (*idem*: 37), diz MAP, – a evidência de que a questão da ausência daquele que escreve e o próprio sentimento da escrita como ausência não se esgota no afastamento do autor na medida

começa quando a do autor termina [...] gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que pode fazer é dar-nos desejos.” (Proust, 1989: 30).

²¹⁵ Volto a fazer notar que a citação dos versos no texto do ensaio “Ler e Escrever” não coincide textualmente com a forma dos versos no poema “Hegel, Filósofo Esporádico?” (TP: 95), atribuído, em *Todas as Palavras*, a Slim da Silva. Na obra poética, os versos recebem esta forma: “É sempre Outro quem escreve. (Como poderia o escritor, ele próprio mesmo quando é / um Filósofo, reconhecer o que está ali para ser escrito?)” (TP: 95). As alterações são significativas, no entanto, por agora limito-me a constatar que as diferenças entre os dois enunciados são, sobretudo, efeito da prática, aliás, regular em MAP, de citar de memória textos seus ou alheios. A MAP interessa mais a impressão e a experiência causada pela leitura do que o rigor filológico da transcrição exacta das palavras lidas. Eis também um modo da pedagogia do literário que nos lega: pedagogia da difer[en]ça na repetição.

em que não dá resposta ao que realmente se indaga: “o vazio da própria escrita” (*Ibidem*).

A encenação de Réda mostra, apontando-o performativamente, o lugar vazio que cabe à alteridade, a esse Outro (um estranho ou um desconhecido) que escreve, um lugar que é irredutível à cadeira que lhe serve de emblema, mas que todavia não dispensa a para se tornar manifesto. Noutros termos, eis a pedagogia: não nos deve satisfazer o afastamento sumário da figura do autor – solitário e soberano – como origem legitimadora e fundadora do “significado da obra” para dar resposta ao mistério da escrita; pelo contrário, a desconstrução da figura da autoridade soberana ou da mítica interioridade expressiva de um sujeito consciente de si e das suas intenções motivadoras ou mobilizadoras alargou, em vez de dissipar, o âmbito das inquietações que gera: se não *eu*, então quem, ou o quê? Eis o segredo de uma cadeira vazia. Apontar para ela é ainda dar testemunho de uma experiência do literário: *a de não saber* e, todavia, ao mesmo tempo, a de saber ainda que há *ali* alguma coisa que se quer dar a saber, que aguarda ser reconhecido, manifestado, não por si próprio, mas pelo Outro que solicita: “Como poderia o escritor, mesmo sendo um Filósofo, /saber o que está ali para ser escrito?”

É deste *não saber* que o ensaio “Ler e Escrever” nos dá testemunho, relatando a experiência do seu *acontecimento inaugural*. Voltemos pois ao princípio.

ii) A génese do poema ou a leitura activa

É meu destino só pensar em acalmar uma inquietação
arriscando-me a outras, indefinidamente.

Louis Althusser

A escrever é que se aprende o que somos.

Herberto Helder

É pelas palavras de T.S. Eliot, que MAP regressa ao solitário *primeiro momento* da experiência da escrita, a essa *ocasião estrita*, em que o poeta é afectado por uma “espécie de desejo de falar”. Diz MAP:

Eliot reporta a imperatividade da escrita poética à emergência de um «incómodo», uma espécie de **desejo** de falar, talvez (como, aliás, ele próprio reconhece) excessivamente misterioso, e provavelmente ainda da família dessa outra entidade não menos misteriosa que é a famosa «inspiração». (MAP, 1999: 39. Carregado do texto.)

A escrita poética seria, por conseguinte, para Eliot, em cuja experiência MAP se revê, a submissão a “uma espécie de desejo de falar” que não surge como uma intenção de dizer alguma coisa, ou como uma vontade de expressão pessoal e interior a um sujeito, mas como uma afecção exterior, a experiência de um “incómodo” que o agita e inquieta na falta de resposta à misteriosa imperatividade da sua solicitação.

MAP aproxima por isso o “incómodo” de que fala Eliot, do “remorso” de que fala Borges (*Idem*: 38) para “qualificar a ausência de resposta literária a tal imperatividade” (*ibidem*).²¹⁶

As palavras “incómodo” e “remorso” interessam a MAP sobretudo pelo que nelas há de irredutível à dimensão linguística do acontecimento literário, isto é, da sua impossível identificação com um pensamento estrito da linguagem (sempre gramatical, político, social, enquanto parte integrante de uma língua), o que vem reforçar a ênfase que desde o início do seu ensaio coloca na “componente psicológica (e, mesmo, moral)” que, de acordo com a experiência que faz da escrita, conduz “à expressão lírica” (*ibidem*).

Não temer, ou melhor, *assumir* formulações hoje em dia tão sujeitas a equívocos como “componente psicológica (e, mesmo, moral)” é o modo de MAP reforçar a convicção de que a resposta da experiência poética a questões como “o que leva o autor

²¹⁶ A literatura, diz MAP, “abunda de depoimentos em torno desta imperatividade vital do acto de escrever.” (*Idem*: 38,39).

a escrever?” ou “por que se escreve, e por que se escreve uma coisa e não outra?” (*Ibidem*), mais do que do domínio do social, ou mesmo do ético, é, antes – e reitero-o –, “sobretudo, do domínio do «patético» e do individual” (*Ibidem*).

Para dar expressão a este “pathos” privado, inexplicável porquanto inexpressável, MAP retoma o conceito “mais ou menos vago” de “germe criador” proposto por Eliot para descrever essa exigência de que advém (porque o solicita, agenciando-o) o *desejo* de escrever:

Eliot fala de um «germe criador» mais ou menos vago, uma espécie de «pathos», anterior à linguagem e aos seus recursos que, encontradas que sejam as palavras para se exprimir, desaparecerá, substituído pelo poema. E descreve o processo da escrita poética como uma busca inquieta em que o poeta não sabe que palavras procura até as encontrar, e não identifica esse «germe» até ele se ter transformado em palavras (*Idem*: 39).²¹⁷

Citando Eliot, MAP reafirma, cruzando a experiência que reconhece como sendo também a sua, que tudo começa no que advém do seu próprio desaparecimento.

A *anterioridade poética* (essa “espécie de «pathos», anterior à linguagem e aos seus recursos”) que afecta o poeta sob a forma de um “impulso oculto”²¹⁸ (monstruoso) contra o qual este se encontra indefeso é como que uma “espécie de demónio” – “sem rosto e sem nome” – que clama “«*what shall I be?*»”.²¹⁹ Dando resposta ao apelo de libertação “o poema seria «como que um exorcismo contra esse demónio»” (*Idem, ibidem*).

²¹⁷ MAP alarga a semelhança da descrição deste processo à experiência de poetas tão diferentes como são Claudel ou Gottfried Benn (cf. MAP 1999: 39). O “germe criador” é assim um informe, um apelo ou incómodo “sem corpo”, infigurável senão pelas palavras (no caso, um verso de Thomas Lovell Beddoes) que o alegorizam nestes termos: “*bodiless childful of life in gloom/ crying with frog voice*” (*Idem*: 39).

²¹⁸ Impulso: *impromptus* cuja incompletude induz, solicitando-a, a necessidade de resposta, de acção. Não há nesse sentido nada que se pareça com uma completude, com a busca de uma totalização, com um projecto.

²¹⁹ MAP transcreve os versos de Beddoes e tradu-los entre parêntesis: “*bodiless childful of life in gloom/ crying with frog voice*, «*what shall I be?*» («sem corpo, cheio de jovem vida, no escuro / gritando roucamente: «Que virei a ser?»” (MAP 1999: 39, versos de Thomas Lovell Beddoes, *apud* Eliot, *op. cit.*).

Neste momento do percurso, chamemos-lhe assim, do acontecimento inaugural da relação com a palavra literária, o escritor escreve apenas para si, ou “para ninguém”, sem que saiba o que tem para dizer até o ter dito, dispensando inteiramente o leitor (isto é – e note-se desde já –, “o livro”). Este é o momento solitário e impartilhável da *leitura activa* – o fazer (*poesis*) que cabe ao escritor. MAP fala de leitura ainda porque o que se dá como *acontecimento* neste “momento inicial” chega sempre *depois* das palavras. Confirmando a experiência do literário testemunhada por Eliot, MAP explicita:

O poeta não saberia o que tem para dizer até o ter dito; e mais: **no esforço de o dizer não está interessado em fazer as outras pessoas compreenderem alguma coisa**, nem que venha alguém a ouvi-lo. No momento da escrita, a poesia constituiria uma singular espécie de agorafobia, dispensando inteiramente o leitor (isto é, o livro), pois que, como Eliot afirma, «a primeira voz da poesia é a do poeta falando para si mesmo, ou não falando para ninguém». (*Idem*: 39. Carregado no texto.)

A “agorafobia” de que fala MAP aponta para a experiência que advém de uma distância aberta entre o domínio do privado (um impulso oculto) e o domínio público da expressão (as palavras, a língua), entre o singular impartilhável e o comum partilhável, entre o estrito e a escrita.²²⁰

A eliotiana “primeira voz da poesia” dá-se a escutar fora da “ágora”, no avesso do espaço público, da alegoria como linguagem ou modo de expressão: a primeira voz da poesia “é a do poeta falando para si mesmo, ou não falando para ninguém».

Não falar *para ninguém* é mais e menos do que *falar* no sentido expressivo e corrente do termo. Não se trata nem de diálogo, nem de monólogo, mas de um certo modo de escuta, de relação com a gramática que nos pertence e precede, e pela qual procuramos um modo, uma forma de interpretação ou de leitura *de alguma coisa sem forma* que apela, como uma voz (vocalização), solicitando resposta; algo de monstruoso –

²²⁰ O poema “Transforma-se a coisa estrita no escritor” (TP: 71) traz-nos uma exemplar aprendizagem das tensões implicadas nesta transformação que não consiste num mero modo de se *converter* noutra coisa, mas *de devir* uma inconcreta e incerta *outra coisa* que advém da própria conexão com o que o transforma: *devir escritor*, o que sofre (suporta, transporta e transfere) as Paixões da Literatura.

“sem rosto e sem nome” – que impele à de-monstração, que responde também ele ao desejo de se facultar. Processo de devir.

É pois à experiência desta relação inicial com as palavras que MAP chama *leitura activa*, tomando-a como descritiva do esforço de resposta que é exigido ao poeta por essa alguma coisa que, como um monstruoso vazio, o assombra em busca de expressão pública (de uma língua, de um idioma, capaz de lhe dar sintaxe e voz: um estilo). Diz MAP a propósito desta experiência de escrita enquanto *leitura activa*:

Activa porque a leitura do poeta consiste numa procura (de palavras e de formas) mas, principalmente, porque essa procura, essa «poesis» conforma, faz o poema, dando presença dizível ao indizível e ao vazio, sem tempo e sem corpo, que terá movido o poeta. (*Idem*: 41).

É *com* a gramática (a da língua) que o escritor lê dessa singular *maneira activa* que é a da leitura que procura apre(e)nder aquilo (ou “isto”) de *que se quer* libertar e que, ao mesmo tempo, precisa de se libertar.²²¹ É este ziguezagueante movimento na língua capaz de dar forma (palavras) a um silêncio e a um vazio privados – “sem tempo e sem corpo” – que impele o poeta à escrita:

O poeta não sabia, antes do poema, o que – usando de novo a expressão de Eliot – «tinha para dizer» simplesmente porque ***não havia nada para dizer***, e tão só a vontade de dizer esse nada, vontade que pertence ainda ao foro do psicológico e não, obviamente, ao literário. (*Idem*: 40-41. Carregado do texto).

Não “haver nada para dizer”, fora ou para além da “vontade de dizer esse nada”, é dizer ainda que o poema não nasce por deliberação subjectiva, expressiva e

²²¹ O esforço inicial do escritor é, neste sentido, o da resposta a um impulso que o impele a libertá-lo, uma solicitação que o submete à leitura activa das palavras e das formas capazes de dar forma ao seu silêncio, de *fazer* o poema. É sempre privada (secreta) a relação que um poeta mantém com as palavras que lhe dão a ler o poema que desconhece. Em MAP, escrever é um modo de responder às questões que tem consigo mesmo.

intencional, nem simplesmente da memória linguística das palavras de uma língua, na qual o escritor já seria autor (por exemplo de uma intenção de significar, de um desejo de expressão ou de compreensão), antes mesmo de começar a escrever.

O poema é feito pelas palavras que o fazem, todavia, essas mesmas palavras são, por sua vez, agenciadas por um *desejo* irreduzível a elas, um desejo que inclui o escritor e tudo aquilo que o (co)move – tudo o que (se) passa no trajecto. Esta comoção é também um modo de locomoção, um deslocamento que impede as palavras de se fixarem em si mesmas; é um devir que solicita leitura, que devém solicitação – eis a pedagogia.

O procedimento de leitura como *solicitação* exige o conhecimento daquilo que falo quando falo aqui de “solicitação” (Baptista, 1998)²²². Vou buscar o modo de entendimento deste conceito a Abel Barros Baptista. O procedimento de leitura como *solicitação* faz-se sempre, lembra o ensaísta, a partir de uma reversibilidade indiscernível:

Atendendo à ambivalência do termo, a solicitação como procedimento tem um agente e um destinatário que pode ser também, por seu turno, agente: aliás, por vezes (ou sempre?), dá-se o caso de a sua qualidade de agente lhe conferir a de destinatário. (Baptista, 1998: 12).

Num primeiro momento, e voltemos ao acontecimento poético ou literário, o poema advém de um impulso que se impõe ao escritor, solicitando-lhe um modo de tomar forma. Responder a essa solicitação (escrever) é dar testemunho da experiência de uma vontade de dizer que é *vazia* em si mesma, isto é, que é sem outro conteúdo senão “esse nada para dizer” que só na escrita encontra a forma. Uma forma que, todavia, passa a ser o agente da solicitação.

²²² Abel Barros Baptista fala dos três sentidos implicados na “solicitação” como modalidade de leitura. Não cabe nos propósitos deste estudo descrevê-los aqui, por isso remeto para a leitura do ensaio *Autobiografias – Solicitação do Livro na Ficção de Machado de Assis* (Baptista, 1998).

Em termos menos dramáticos do que aqueles em que a sua poesia se tece, no ensaio “Ler e Escrever”, e retomo ainda o momento inicial da experiência de escrever, MAP relê a figura do escritor, não como uma espécie de ser inspirado cujo sopro cria o poema, mas como aquele que está sujeito à autoridade do impulso poético que o solicita, incitando-o a confrontar-se com o seu próprio vazio, impelindo-o a procurar as palavras capazes de o libertar das exigências do apelo. Neste momento inaugural da “literatura”, enquanto experiência de *relação com os textos*:

[o] poema não teria pois, como finalidade, comunicar com ninguém, mas «conseguir alívio de um profundo incómodo». Escrevendo, experimentaria então um momento de exaustão, de apaziguamento e de absolvição, só nessa altura dizendo ao poema: «Vai-te, procura lugar num livro!». (*Idem*: 39. Citação de Eliot, *op. cit.*)

Em Eliot, e prossigo na exposição do trajecto da palavra literária entre a escrita e a leitura que MAP nos dá a pensar, a separação (ou o afastamento) do autor faz-se no momento da entrega do poema “a um auditório desconhecido, para esse auditório dele se servir”: só aí se dá, segundo o poeta inglês, “a consumação do processo iniciado na solidão e sem pensar no auditório” (*Idem, ibidem*).

Para Eliot, por conseguinte, o processo iniciado na solidão “*consumar-se-ia*” (e o verbo é significativo) no momento em que o auditório passa a interferir num circuito onde começou por não ser tido em consideração.

Neste ponto da exposição da experiência que faz da relação com a escrita, MAP abre todavia um desvio no caminho que até aqui tem vindo a partilhar com o poeta inglês. Diz MAP:

[...] não deixa de ser curiosa a expressão utilizada por Eliot dando o poema por escrito e a caminho da leitura. Diz Eliot que «a entrega final, por assim dizer, de um poema a um auditório desconhecido, para esse auditório dele se servir, [lhe] parece ser a consumação do processo iniciado na solidão e sem pensar no auditório (...) porque marca a separação final do poema do seu autor». E acrescenta: «Deixemos o autor, então, descansar em paz». (*Idem*: 41; parêntesis curvos do autor).

A diferença faz notar a singularidade que em toda a repetição se suplementa. Ao *dar o poema por escrito*, T. S. Eliot acredita que se consuma aí “a separação final do poema do seu autor”. MAP, apesar de considerar “curiosa” a forma de expressão da experiência do acontecimento, não a reitera. Para MAP, o poema nunca é dado *por escrito*, o poema é *dado para ser escrito*.²²³ Voltarei aqui.

A chegada do poema à leitura, “a entrega final”, por assim dizer, do poema ao auditório, não *consume* o processo iniciado na solidão. Em MAP, do mesmo modo que não há envio inicial (o escritor não sabe o que está ali *para ser escrito*), não há entrega ou recepção final. Tudo se passa sempre a meio, na incompletude do que é sem princípio nem fim. Nenhum autor “descansa em paz”. Afinal, por que razão temeriam os mortos, do poema “Os Tempos Não”, a cada vez mais pesada *paz dos cemitérios* (TP: 11) se fosse seu o desejo de descanso eterno?

Entremos pois no espaço do *livro*, o estranho lugar de *Todas as Palavras*. Um *livro* é o lugar que acolhe, porque a ele se destinam, os poemas que se materializam na língua. Instrumento de presentificação dos lugares – cartografia. Diz MAP:

Se a existência linguística do poema, a sua materialização – mais ou menos problemática ou conflitual – na língua, supõe a leitura, isto é, a sua presença social, o livro constitui o instrumento privilegiado de tal presença. (MAP, 1999, *ibidem*).

Quando chega ao livro, o poema – “expressão física, na língua, do impulso poético” (*Idem*: 40) – supõe já uma conexão e uma convergência (mais ou menos problemática e conflitual) do informe com a matéria de todas as palavras e de todas as lembranças.

²²³ A ambiguidade da língua permite alargar o âmbito da indecidibilidade semântica: o poema nunca é dado *por escrito*, no sentido em que não é dado por acabado, mas também não é estritamente *por escrito* que é dado (que passa) o que é dito. Como nos lembra o poema “O livro” – “O que o livro diz é não dito” (TP: 299). A escrita é sempre uma forma inacabada da passagem.

O lugar que marca, assinala e, num dado sentido, *assina*, a diferença é o pois “livro”. Em MAP a *primeira voz* (uma multiplicidade de linhas vocais) é a da língua.

Se – e salienta-o, como vimos, MAP – num momento dito inaugural, a escrita poética não terá o leitor ou o livro “como destino primeiro e necessário”, dispensando “absolutamente, no momento da escrita, o livro e a leitura”, dá-se, todavia, o caso de ser *aí*, precisamente nesse primeiro “momento da escrita” que “entra a linguagem”, que entra (e retiro de parêntesis a especificação que MAP faz dessa “linguagem”): “especialmente, a língua, isto é, a **familiaridade social** do poeta, o lugar do compromisso sem escolha entre a sua liberdade e solidão e a sua história” (*Idem*: 40. Carregado do texto).

Em MAP, escrever é um compromisso público sem escolha, um comprometimento de uma solidão e de uma liberdade individuais, no espaço impessoal e plural da língua que lhe dá forma (memória e história). Eis – e retomo o que já disse – a razão por que *não há experiência privada* se o impulso que move aquele que é afectado pela solicitação da escrita for o de *testemunhar*. Toda a solicitação de testemunho implica uma inapelável relação com as inquietações que advém da própria relação com a linguagem. No entanto, mesmo que seja a *experiência de um não saber* o que se testemunha, é ainda a experiência de uma solidão individual e de um vazio singular o que é dado em testemunho.

Lembra ainda MAP: “se o poema fosse exclusivamente para o autor, seria um poema numa linguagem privada e desconhecida, e um poema que o fosse só para o seu autor acabaria por não ser poema de todo.” (*Ibidem*). Todo o poema é uma relação com a alteridade através da língua.²²⁴

Porquanto “expressão física, na língua, do impulso poético” (40), o poema é desde sempre já *forma pública*, e, nesse sentido, comum, plural, impessoal, política. Espaço de encontro, na e pela língua:

²²⁴ Quer dizer, previne Derrida, que pertence a *uma* língua, “*a* língua não existe, nunca ninguém a encontrou” (Derrida, 2004: 12. Itálico do texto).

A língua, como diz Barthes, está aquém da literatura, é um «habitat» familiar, um horizonte que o escritor partilha com o leitor. Nela, enquanto corpo comum, a leitura assume-se então, naturalmente, como uma espécie particular de manifestação da obra literária. (*Ibidem*).

É aqui que a questão da escrita do poema se abre e conecta com a questão da leitura do poema enquanto acontecimento co-natural à natureza da *literatura enquanto relação com os textos* (Lopes, 2012: 14). Pedagogia da língua, aprendizagem de um idioma, de uma conexão – um *laço* entre solidões.

Sintetiza MAP:

A língua, com a qual e, simultaneamente, contra a qual, o «material psíquico» originário do poema procura e encontra uma **forma**, e onde essa forma finalmente se consoma transformando-o e identificando-o, constituiria, pois, o laço entre a solidão do poeta e a solidão do leitor. Mesmo quando a função da escrita fosse, não a de **exprimir** mas a de **dispor**, ela seria também, por força justamente da sua presença na língua e na história, uma leitura da história (máxime da história da própria literatura). (*Ibidem*. Carregado do texto).²²⁵

Neste sentido, não há literatura (chamo-lhe *literatura* porque não sei o nome de *isto*, poderia também chama-lhe *Poema* ou *Poesia*) fora da língua. Dizê-lo não é, contudo, o mesmo que dizer que um Poema seja um objecto redutível à incomensurabilidade da língua que o torna manifesto. Um poema não é um infinito interpretável (ainda quando alimente infinitas interpretações), um poema é também ainda uma linha de fuga à interpretação, uma abertura ao encontro com o silêncio (estrito, privado, impartilhável: uma experiência vital).

Esse “aquém da literatura” de que fala Barthes no excerto acima citado, não faz da literatura um *além* a alcançar, um ideal que se distancia e para o qual se avança. A língua é “um «habitat» familiar” onde, todavia, algo de *estranho*, imperceptível e menor,

²²⁵ E, acrescenta ainda MAP, “talvez até nos extremos casos em que, buscando a salvação pelo silêncio, a escrita assumia face a essa história, como em Mallarmé, uma rarefacção e uma natureza **assassina** (o termo é de Blanchot) da fala social onde a leitura se funda, ela esteja condenada, porque é de uma condenação que se trata, a fazê-lo dentro da língua e da literatura e a tornar-se assim, inevitavelmente, num problema da linguagem.” (MAP, 1999:40. Carregado no texto).

algo de imponderável e inseguro clama por reconhecimento. Não é um *além de*, mas talvez antes um *para lá de*, como que um avesso, um *apesar de* tudo o que nos é familiar, reconhecível, identificável – invenção *do Outro*.

É com estas linhas de pensamento que MAP desenha o acontecimento da leitura como escrita. É de uma pedagogia do literário que se fala:

O poema chega ao leitor sob o modo de, como diz Pound, «linguagem carregada de significado» e, através da interpretação, é sempre **escrito** de novo. Assim como o poeta, na palavra e na forma do poema, **leu**, escrevendo, o que não sabia que tinha para dizer, o livro onde o poema encontrou lugar (o livro físico e, também, o «livre à venir», o absoluto livro limite que cada livro deseja e anuncia) é o espaço textual que agora se abre a uma nova e múltiplice escrita, a da leitura. A leitura constituirá, pois, uma espécie de **escrita passiva** e segunda, do mesmo modo que a escrita foi, antes, uma primeira e activa leitura. (*Ibidem*. Carregado do texto).

O lugar do leitor não está, por conseguinte, numa linha de sucessão linear ou temporal relativamente ao lugar do escritor. Na língua em que o poema recebe o corpo físico que o destina a um livro (que é também, diz MAP, o “livre à venir” – o que (a)guarda o que está ali para ser escrito), leitor e escritor estão *ambos sós*. Daí devém “a nova e múltiplice escrita, a da leitura”. Sob outra forma, é ainda isto que aprendemos no poema “Emet”, do livro *Os Livros*:

Porque é de noite e estamos ambos sós,
Leitura e escritura,
Criador e criatura,
Na mesma inumerável voz. (TP: 341).

É na língua, que partilham, que se dá o encontro entre “a solidão do poeta e a solidão do leitor”, abismos que se entrelaçam, conexão do criador e da criatura “na mesma inumerável voz”. Eis o que faz da literatura uma paixão que abre a todas as paixões da literatura.

A literatura, e assim concluo este segundo passo da leitura de “Ler e Escrever”, é um acontecimento que depende do pacto em que se funda: “Antes da sua vinda à escrita, ela depende da leitura e do direito que lhe confere *uma experiência de leitura*.” (Derrida, 2004: 23. Itálico meu). Tal experiência *faz-se* em partilha, *dá-se* na comunhão das vozes.

iii) **A solicitação e a escrita passiva**

O leitor é tido então como um cúmplice superlativamente adequado ao texto da solidão.

Herberto Helder

No fundamental um texto literário não tem destinatário.

Silvina Rodrigues Lopes

Eis-nos chegados à última pergunta do ensaio “Ler e Escrever”, a primeira que afecta cada leitor: “Porque se lê poesia?” (MAP, 1999: 42).

Com a chegada do poema ao livro, o leitor entra no jogo que o inventa, a *passividade* da sua escrita não implica falta de acção, é uma mudança de voz: voz passiva.

Se o escritor procura na língua o que não sabe que tem para dizer, é na língua que o leitor se torna cúmplice dessa *experiência de não saber*, que o solicita a dar resposta a isso mesmo: *ao que não se sabe que está ali para ser escrito*. Não é a um impulso oculto que a *escrita passiva* responde directamente, mas à solicitação activa do poema: “Aqui estão as palavras, metei o focinho nelas!” (TP: 67).

Ao responder à solicitação do poema, é à sua própria solidão que o leitor acabará por chegar, submetendo-se à escrita passiva de uma experiência de que devém, por sua vez, testemunha. Todo o leitor assume, pela gramática que lhe pertence, a autoria da sua própria experiência de relação com os textos.

Neste sentido, tal como a leitura activa do escritor não visa dizer ou transmitir *alguma coisa* (o que não quer dizer que não diga e transmita muitas coisas), a *escrita passiva* não visa explicar ou esclarecer o poema, não visa dizer o que no poema é dito. O que o poema solicita ao seu leitor – escritor passivo – não é tanto uma leitura, no sentido de uma decifração ou de uma hermenêutica do texto, quanto a cumplicidade de uma experiência que se cor-responda com a experiência que do texto se faz testemunho. Apelo a uma participação e a uma cumplicidade capaz de abrir, dando-lhe lugar, a esse especial tipo *de relação com os textos* a que, perdendo-a com esse nome, chamamos Literatura. A esta modalidade da leitura, que é a de *escrita passiva*, interessam os modos como o poema procura esclarecer-se a si mesmo.

O que o poema aguarda é, pois, menos um decifrador do que um companheiro, cúmplice, na inabitada casa do livro. Eis a dádiva, o dom da partilha do corpo, do corpus poético.

MAP não deixa de adiantar, no seu ensaio “Ler e Escrever” uma hipótese capaz de nos trazer uma resposta possível à pergunta “Porque se lê poesia?”:

Provavelmente não haverá hoje, para isso, razões que se contabilizem com facilidade, conhecida como é a estreiteza do público de livros de poesia, transformado numa pequena igreja de iniciados celebradores de rituais codificados de evocação e celebração, em que, como escreve Alexandre O’Neil, «tudo fica entre nós, entre nós». Mas talvez, por isso mesmo, seja possível vislumbrar aí, nesse fechamento e nessa desrazoabilidade, excluídas as diversificadas ***circunstâncias*** de tipo social que eventualmente podem levar os leitores à leitura de livros, alguma elementaridade reveladora de qualquer coisa sobre a necessidade da arte em geral e da literatura em particular. E talvez essa «qualquer coisa» nos possa esclarecer então não sobre a leitura mas, também, sobre a escrita, melhor do que o podem fazer as autopsicografias [...] dos próprios escritores. (MAP, 1999: 42. Carregado do texto).

Se existir resposta à pergunta *por razão que se lê poesia?*, ela não estará longe da que leva à razão por que se escreve poesia. MAP propõe-nos pensar a indecidibilidade que afecta o acontecimento ler-escrever, um acontecimento em que escritor e leitor não se opõem ou sequer distinguem, antes se conectam, talvez, nas mesmas águas sem

margens de que devém. Eis a questão que, fechando o último poema de *Todas as Palavras*, nos solicita reflexão:

Agora que os deuses partiram,
e estamos, se possível, ainda mais sós,
sem forma e vazios, inocentes de nós,
como diremos ainda margens e como diremos rios? (TP: 378).

Em MAP, cada livro é um lugar onde se traça a geografia da solidão, o lugar aonde devém contemporâneas a solidão do escritor e a solidão do leitor numa mesma solicitação de alteridade, solicitação do Outro que confirma a solidão de cada um, em comunhão, partilha de vozes. É sempre Outro quem escreve, *daí*, desse algum *lugar vazio* (um *nenhum sítio*) pelo qual passa uma multiplicidade de imprevisíveis e incalculáveis interpenetrações, conexões e cisões – a imponderável surpresa do devir.

Talvez, afinal, *ler* seja sempre também um modo de *nos lermos*, em busca dos traços de um rosto desconhecido (– o nosso?), e escrever seja a forma da manifestação, por escrito, desse que nos é, afinal, *estranho*, esse que só o *Outro* pode vir a (re)conhecer, dando-o a conhecer, à medida que se lê, por sua vez, através dele. É sempre Outro que confirma a nossa (ficcional) existência, contra-assinando interminavelmente a assinatura do autor.

É natural que, num estudo acadêmico como aquele a que aqui me dedico aqui, a questão da assinatura imponha um, mesmo que breve, esclarecimento.

iv) **A Assinatura: um Bilhete de Alteridade**

O ensaio “Ler e Escrever” tende, a certa altura, a converter-se em teoria, não tanto da autoria, mas da *assinatura poética*, ou, pelo menos, numa espécie de teoria da *diferença* entre autoria e assinatura. Se o autor não é o Pai, o proprietário ou o criador do poema, se o poema não é dado *por escrito*, mas *enviado para que encontre o seu*

lugar num livro, se “é sempre outro quem escreve”, de que modalidade de “assinatura” falamos, quando falamos de assinatura em MAP?

Recito a passagem já anteriormente citada em que MAP nos diz:

Assim como o poeta, na palavra ou na forma do poema, *leu*, escrevendo, o que não sabia que «tinha para dizer», o livro onde o poema encontrou lugar [...] é o espaço textual que agora se abre a uma nova e múltipla escrita, a da leitura. (MAP, 1999: 40. Carregado do texto).

Seria fácil, mas apenas redutor, dizer simplesmente que esta segunda escrita – a escrita da leitura – é apenas um modo metafórico de pensar a leitura e que, portanto, o leitor nunca chega verdadeiramente a assinar o poema. Mas é preciso retirar todas as consequências da formulação de MAP, nomeadamente quando se salienta a *diferença* que nela se torna manifesta entre “poema” e “livro”. O livro é o lugar que acolhe, que hospeda o poema, o lugar ao qual o poema, porque a ele se destina, chega, vindo de *outro lugar*. Quando chega ao livro, o poema chega a um espaço textual irreduzível, incomportável, incomensurável, que é o espaço textual da língua: a sua infinita e borgesiana biblioteca. O livro é sempre os livros: “o livro físico e, também, o «livre à venir», o absoluto livro limite que cada livro deseja e anuncia”. Subscrevendo a convicção de que *é sempre Outro quem escreve* o poema, nenhum escritor não pode(rá) *saber o que está ali para ser escrito*. Nenhum leitor o sabe(rá) também, naturalmente, só o poderá aprender escrevendo, isto é, devendo também ele escritor *do que não sabe que está ali para ser escrito*.

Em *Todas as Palavras*, MAP não deixa de pôr em cena de escrita a alegoria da entrega do corpus poético que é dado ao outro como alimento, vulnerável à transformação necessária, qualquer coisa que deve ser ingerida, interiorizada, digerida e, simultaneamente, como *forma que* hospeda, como uma casa, um lugar desabitado que acolhe. Assim passa o escritor, ao leitor, o testemunho do seu corpo sob a forma de livro:

Toma, come, leitor: este é o seu corpo,
a inabitada casa do livro (TP: 339).

O que o poeta dá é aquilo que o liberta da dívida, do remorso que o assombra na falta da resposta ao impulso do desejo que o move. Por isso, diz MAP:

O livro é a única morte possível, a única evasão possível, do autor. Com a chegada do poema ao livro, o autor morre enquanto tal. Mas, morto o autor, viva o autor: o poema pertence, agora, à múltiplice **autoria** do leitor e a leitura torna-se «o próprio gesto da escrita posto em jogo»²²⁶. Neste sentido, não fará qualquer sentido falar de leituras mais fiéis ou menos fiéis. (MAP, 1999, *Idem*: 41. Carregado do texto).

A *leitura activa* é a *autoridade* do autor, quando o poema chega ao livro, “o autor morre enquanto tal [...] o poema pertence, agora, à múltiplice autoria do leitor”. Falamos de pois de *assinatura* e de um determinado modo de pensar a assinatura. Em MAP, *assinar*, quando é de literatura que se fala, é, sobretudo, *um modo de* (se dar a) *ler*.

A propósito de Francis Ponge, no livro que intitulou *Signéponge*, Jacques Derrida define e teoriza três modalidades de assinatura. A primeira, que também designa como “assinatura nominal”, é a que corresponde ao sentido corrente da palavra; é aquela, diz Derrida, “a que chamamos assinatura em sentido próprio, articulada numa língua e legível enquanto tal: acto daquele que não se contenta com escrever o seu próprio nome (como se preenchesse um Bilhete de Identidade) mas se empenha em autenticar (se for possível) que é de facto ele quem escreve [...]” (Derrida 1984: 53). Ora, a partilha do acto de escrita entre poeta e leitor, tal como é pensada em MAP no seu ensaio “Ler e Escrever”, implica um afastamento da possibilidade de reduzir a experiência literária da assinatura a este plano da autenticação de uma marca singular, original, individual ou pessoal. O episódio de Réda é, nessa perspectiva, uma encenação esclarecedora. Não só desconstrói a possibilidade tradicional de tomar a “assinatura nominal” como garantia da autoria criadora, detentora por isso de um saber privilegiado, mas também reafirma, encenando-o, que é sempre *um outro* quem escreve.

²²⁶ MAP cita Phillippe Sollers, *L’Ecriture et L’Expérience des Limites*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

Toda a poesia de MAP glosa, num certo sentido, esta experiência de cisão, de desapropriação, de não pertença ou de não identidade do escrito relativamente à pessoa-autor. Todavia, e sublinho, isto não quer simplesmente dizer que, pelo facto de não saber *o que está ali para ser escrito*, o autor se desresponsabilize na escrita, muito talvez até pelo contrário. Em MAP, escrever é responder a uma solicitação ética, é responsabilizar-se pela autoridade do seu próprio nome, aprender a responder em nome próprio (uma palavra que se singulariza na língua), a reconhecer-se nele, *a autorizar-se*. A autoridade de um autor aumenta e confirma *uma leitura* individual do mundo e do espírito – é neste sentido que entendo Herberto:

Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou a leitura é do leitor – formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência. Para além do democratismo da palavra expressa, existem a ferocidade e a voracidade pessoais. Cada qual faz a antologia do mundo e do espírito onde cabe e o mais transita para o piquenique dos abutres, esses entusiastas de cadáveres. (Helder, 1995: 63).

Cabe à competência que é a do autor (como leitor que é também) fazer “a antologia do mundo e do espírito onde cabe”. Como o de Réda, o espaço literário de MAP está aberto ao Outro, no entanto (eis a autoridade que é sua) só ao autor cabe o gesto de, apontando para uma cadeira vazia, dizer: “Não sou eu quem escreve os meus poemas, é este.” É sob tal forma que se manifesta o acontecimento que experimenta, e que assim devém o modo particular de o dar a pensar ao outro. A autoridade do autor está nas palavras que dão forma ao testemunho da relação (uma experiência) com a escrita. Cabe ao leitor reconhecer se as suas palavras o confirmam. Ninguém pode testemunhar pela testemunha, mas é sempre um Outro que diz o que escuta.

É a aprendizagem deste *modo de falar* através do Outro que MAP nos ensina a pensar quando faz das suas leituras, citações e referências a outros autores o modo de falar da experiência do seu próprio processo de criação literária. O mesmo quando inscreve o seu nome num jogo de nomes cujas regras e cujo limite lhe permitem também escrever em nome de outros, a partir de outros e mesmo com e pelo nome de outros. Em MAP, a “assinatura nominal” é feita entrar no espaço de uma ficção de autor

alegoricamente posta em palco na cena da escrita da sua poesia. Em rigor, e voltando à primeira modalidade da assinatura proposta por Derrida, poderíamos dizer que MAP assina, com o seu nome, *Todas as Palavras*, sem se empenhar em autenticar (ou mesmo afirmando a impossibilidade de autenticar) “que é de facto ele quem escreve”. É a ideia de exclusividade pessoal da experiência que assim é desconstruída, como forma de pôr em causa o valor de “originalidade subjectiva” da pessoa, a famosa “interioridade” ou “identidade pessoal”, tópicos recorrentemente associados à reflexão sobre o processo de escrita dos textos literários.

A segunda modalidade da assinatura, de que fala Derrida no seu ensaio sobre Ponge, é (e cito o filósofo) “constituída pelas marcas idiomáticas que o signatário deixaria, por acidente ou por cálculo, no seu produto: [...] chama-se a isso, por vezes, o estilo, o idioma inimitável de um escritor, de um escultor, de um pintor ou de um orador.” (Derrida 1984: 55). Estas marcas não teriam, porém, uma relação essencial com a forma do nome próprio tal como esta forma ou este nome se articula ou se lê numa determinada língua.

Esta segunda modalidade da assinatura (“metáfora banal e confusa da primeira” (*ibidem*)), interessa a MAP sobretudo como leitor que é de poesia, tanto da dos outros, como da que escreve. MAP é sensível à questão da *marca idiomática*, “o idioma inimitável de um escritor” interessa-lhe, como lhe interessa tudo o que se relaciona com as palavras de cuja substância se sabe também ser feito. Mas esse interesse é, por assim dizer, indirecto ou derivado. Exprime-se sobretudo na forma interrogativa ou, então, na modalidade de formulações paradoxais que procuram dizer a difícil relação do singular com a linguagem impessoal e comum, quer dizer, uma vez mais, como manifestação daquilo a que atrás chamei, recorrendo a Eduardo Lourenço, o “trágico da expressão”. Experiência do trágico que se torna manifesta, por exemplo, na forma destes dois versos, a vários títulos emblemáticos da poética de MAP:

quem se eu gritar me ouvirá entre as legiões dos anjos?

E nem isto me pertence (TP: 235).

Um exemplo da *marca*, do rasto que assinala singularmente, assinando-a, a escrita de MAP é a permanente procura (no intervalo das palavras) de um *outro* lado entre impossibilidades que se entrelaçam – “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado” (TP: 12). Entre a inescapabilidade da repetição e a impossibilidade da pura repetição, isto é, do silêncio enquanto encontro e coincidência com o já dito – o passado está sempre a passar, indefinidamente, multiplicando as marcas da passagem.

Mas estas marcas e esta procura sinalizam, justamente, o desaparecimento da certeza quanto à possibilidade da “marca idiomática” e, sobretudo, do “idioma inimitável” enquanto garantia da existência individual que nele se manifestasse (“por acidente ou por cálculo”, mas sobretudo por cálculo). Não é viável falar desta segunda acepção da assinatura sem uma crença na presença do sujeito e em MAP é justamente a permanência do sujeito que está sob suspeita ou talvez, mais do que sob suspeita, em MAP é a *falta* do sujeito que é indagada, é o sujeito que está *em falta*. Disto mesmo o poeta, uma vez mais hesitantemente, como é seu traço, faz testemunho enquanto leitor da sua própria escrita. Diz MAP na entrevista a Ana Marques Gastão:

Há (acho eu) um sujeito que fala e que, falando, é falado por tudo o que as suas palavras não são capazes de dizer. Um sujeito, pois, que *falta*. (MAP 2007: 52. Itálico do texto).

E, se o sujeito falta, quem (ou o quê?) *se apresenta*, falando? Deu-se a volta completa.

Entrámos já no terreno do que Derrida descreve como a terceira modalidade da assinatura, essa, mais complexa, a que podemos chamar “assinatura geral, ou assinatura da assinatura”:

[...] em terceiro lugar, e aqui é mais complicado, podemos chamar assinatura geral, ou assinatura da assinatura, à dobra da colocação em abismo (*mise en abyme*) em que, à maneira da assinatura em sentido corrente, a escrita se designa, se descreve e se inscreve ela mesma como acto (acção e arquivo), se assina antes do fim, dando-nos a

oportunidade de ler: eu refiro-me a mim mesma, isto é escrita, eu sou escrita, isto é escrita – *o que não exclui nada* [*ce qui n'exclut rien*], uma vez que, quando a colocação em abismo é bem sucedida, portanto quando se abisma e faz acontecimento, é o outro, a coisa como outro que assina. (Derrida, 1984: 55. Itálico do texto).

Não é tanto uma teoria da assinatura o que aqui me move, mas o modo como a questão da assinatura é alegorizada performativamente em *Todas as Palavras* de MAP: “É sempre outro quem escreve.”

A assinatura é um modo de compromisso e de comprometimento com o imponderável da escrita, traço que firma um pacto de cumplicidade com o incalculável.

Pergunta Herberto Helder: “Quando se entenderá que se trata de cumplicidade?” (Helder, 1995: 154).

Em MAP assinar é um modo de se comprometer com o inassinável – porquanto imperceptível ou irreconhecível – do próprio rosto, de se tornar cúmplice do inassinável porque cabe ao Outro reconhecê-lo, distinguindo-o.

Ainda Herberto: “a autoridade é do autor, ou a leitura é do leitor – formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência.” (*Idem*: 63).

Razão, pois, para defender com MAP que o “leitor activo” e o “escritor passivo” são os dois traços indispensáveis ao processo de assinatura, não tanto do poema, enquanto objecto feito de palavras, mas do “verdadeiro rosto do poema”: *isto* que implica um acordo, uma cumplicidade e uma conexão entre solidões essenciais para que o seu desenho se torne manifesto.

O poema, neste sentido, em rigor não pertence nem ao escritor, nem ao leitor, mas a essa “inumerável voz” que os engloba e conecta e que os mantém a ambos sempre *em falta* porquanto sempre em devir, sempre para vir, sempre por vir.

A marca da assinatura, ou a assinatura como traçado de um rasto, de um desaparecimento, assinala performativamente o lugar de uma *fantasmática relação com o outro*. O lugar que acolhe esta “relação fantasmática” torna-se fulcral, aprendemo-lo

desde o primeiro poema de *Todas as Palavras*, na pedagogia do literário em MAP. Pedagogia da assinatura.

Lembra-nos Derrida que “somos estruturados pelo fantasmático, e em particular que temos uma relação fantasmática com o outro”. (Derrida, 1997: 145).

Daí que, em MAP, o escritor – enquanto *leitor activo* – seja aquele que se deixa estruturar, acolhendo-o, por aquilo que é solicitado a procurar, sujeitando-se à língua, à intervenção do ditado do outro que o antecede e atravessa desde sempre e para sempre. A alteridade é, portanto, condição da assinatura de um escritor, uma assinatura que, por isso mesmo, nunca lhe pertence pessoalmente; é à língua que serve (modo de servidão ou de submissão a uma intervenção pré-originária e sempre por vir) que o poeta rouba uma forma de dar existência ao impulso do desejo que o move em direcção ao que não conhece. Nesse processo nunca se sabe ao certo o daí devém.

No reverso, ou de igual modo (escritor e leitor são “formas do mesmo nó originário”), é a alteridade a condição da *escrita passiva* que distingue o leitor. Toda a leitura é resposta a uma multiplicidade indiscernível de solicitações. Ao ser solicitado pelo Outro à leitura, o *escritor passivo* procura, também ele, o *segredo* “que está ali para ser escrito”. Afinal, e volto a recordar o poema “O livro”: “O que o livro diz é não dito”. (TP: 299).

Se a resposta à pergunta “porque se escreve literatura?” tende a converter-se em literatura, e volto ao princípio deste capítulo, é sobretudo porque toda a experiência da literatura – e é MAP quem assim o enuncia – decorre afinal da própria literatura, “fundamentalmente, do território da palavra poética”, lugar onde (ainda que *sem aonde*) melhor se poderá, talvez discernir “o percurso da palavra literária (deixando de lado o perplexo problema do próprio conceito de literatura) entre a escrita e a leitura.”

É, pois, de uma experiência da literatura que advém de um certo tipo de relação com a língua e com os textos que lhe dão forma (no caso poética), que MAP parte, convidando-nos a pensar a Poesia como um lugar imóvel – um determinante “*ai*”, sem quando nem aonde – que abre lugar (dando acesso) a toda uma multiplicidade de imponderáveis experiências existenciais. É também (*d*)*ai* que os textos se abrem à singularidade da voz de que todo o texto se faz inapelavelmente testemunho no espaço

que se abre *entre* a escritura e a leitura, desenhando o trajecto em que a palavra literária transita, de mão em mão, através das vozes e dos ouvidos.

No seu ensaio “Ler e Escrever”, MAP demora-se no relato da experiência que o trouxe, precisamente nesse trânsito, à possibilidade de dar testemunho de um movimento ou de um processo que afecta tanto o escritor quanto o leitor no encontro *com a e na* palavra literária. Daí a prudência, os “julgo que”, os “talvez”, que precedem todas as tentativas de resposta à solicitação de dar testemunho de tal intestemunhável (porquanto jamais completo ou cumprido) processo.

MAP não procura dizer-nos o que o leva, a si, pessoal ou subjectivamente, a escrever “uma coisa e não outra”; MAP traz-nos à inquietante estranheza com que se confrontam todos aqueles que *são levados a escrever e a ler*, os que (sem projecto, intenção ou cálculo) se deixam guiar, como aprendizes, por *um desejo* que os move numa ilimitada tarefa: a do reconhecimento do desejo que os (co)move.²²⁷

“Ler e Escrever” traça assim como que a cartografia de um *movimento de passagem*, um movimento que não concerne nem ao leitor nem ao escritor, mas à *palavra literária*. É o trajecto da palavra literária *entre* a escrita e a leitura que interessa a MAP, o movimento das palavras que afecta os lugares entre os quais toda a experiência se manifesta como dupla solicitação que torna o escritor e o leitor cúmplices de um mesmo acontecimento: o poema.

No ensaio “Ler e Escrever”, como afinal, em *Todas as Palavras*, aquele que escreve é aquele que sabe que só sendo escrito pode percorrer o caminho que o leva ao entendimento (à leitura possível) do que o solicita, do que, solicitando-o, se converte em solicitação – eis a experiência do responder enquanto processo de subjectivação.

²²⁷ Sobre este “desejo” que solicita o seu próprio reconhecimento, fala nestes termos G. Deleuze: “Seria preciso dizer simultaneamente: por um lado, vocês já o têm, não experimentam um desejo sem que ele já aí esteja, sem que ele se trace ao mesmo tempo que o vosso desejo – mas por outro lado: não o têm, e só desejam se conseguirem construí-lo, se souberem fazê-lo, encontrando os vossos lugares, os vossos agenciamentos, as vossas partículas e os vossos fluxos: por um lado, ele faz-se por si só mas é preciso saber vê-lo; devem fazê-lo mas têm de saber fazê-lo, tomar as direcções correctas, por vossa conta e risco.” (Deleuze, 2004: 113). Toda a pedagogia do literário é sempre também uma pedagogia do desejo, Um modo de aprendermos a (re)conhecer o que nos move.

Relembro uma vez mais o ditado de Eliot: “Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás,/Deves seguir por um caminho onde não há êxtase.”²²⁸

MAP faz do seu testemunho a partilha de uma experiência que implica o Outro na relação que ele próprio mantém com a palavra literária, uma *relação de paixão* que não começa nem acaba naquele que escreve, mas que, no trajecto de envio, o traz à escrita, não apenas como personagem ficcional das palavras que o inventam, tornando-o espectador de um “outro”, mas também, ou sobretudo, como *um lugar* que recebe e hospeda o que está para vir, o palco onde acontece, alegoricamente, o drama da escrita.

Porque quem escreve, diz MAP numa entrevista a Maria Augusta Silva, “não é tanto o escritor quanto as suas palavras”, todavia adianta:

Isto não significa que o escritor seja tão só um espectador do drama, chamemos-lhe assim, da escrita; como nos sonhos (a comparação dos sonhos com o teatro é de Borges), é também, e simultaneamente, o autor, o actor e, sobretudo, o palco dela. (DVA: 58).

“É sempre Outro quem escreve”. Sabê-lo não fecha nem determina nada porque esse Outro que escreve é também, por sua vez, aquele que desconhece o seu outro – aquele que também *não sabe quem é* aquele que se cala – o “escritor ele próprio”. Cumplicidade de um *não saber* por conseguinte. O segredo permanece incólome,

Aquele que não pode saber o que está ali *para ser escrito* porque não é ele quem escreve, *mas aquele que é escrito*, não deixou todavia de ser aquele que é procurado, indagado e solicitado pela escrita – eis a *extraordinária aventura* que nos é testemunhada em *Todas as Palavras*.

E este espectáculo exhibe inapelavelmente um *segredo* que assombra sempre todo aquele que o protagoniza e lhe serve de palco, aquele que não deixa nunca de indagar *a razão por que escreve*. Ora, sabemo-lo já, “a resposta da experiência poética a

²²⁸ Aprendizagem que só é feita em acto. Só aquele que se deixa (co)mover pela Poesia, regressa ao seu *por onde é*, regressa a si, volta a casa.

esta questão é, mais do que do domínio do social ou do «ético», antes, e sobretudo, do domínio do «patético» e do individual”. Diz MAP:

Rousseau escrevia, ao que parece, em busca da sensação de «êxtase» e de «glória», Virgínia Woolf perseguia «um fantasma», Rémy de Gourmont procurava «o prazer de escrever francamente» sobre aquilo que pensava, Borges o «prazer» e a «emoção». (MAP, 1999, *idem*: 42).

MAP, poderíamos dizê-lo, é perseguido, nos seus mais insones sonhos, por *alguém* que pergunta por um estranho:

De todos os meus sonhos o mais insone é este,
o de alguém perguntando por um estranho (TP: 353).

“Mas *que quererá*, afinal, tudo isto dizer?” Esta é a pergunta final de “Ler e Escrever”, a mesma que abre à multiplicidade dos encontros em que leitura e escritura se conectam.

A *diferença* entre o escritor de poemas e o leitor de poemas est(ar)á tão só na *forma* que a exigência de resposta a um *vazio privado* encontra na gramática de cada um. Cada forma textual testemunha um modo, uma maneira, do acolhimento em nós dessa “intervenção pré-originária do outro”, da língua que nos hospeda a todos. O outro, ou os outros, as palavras, os textos, os fantasmas, os mortos... são os *nossos autores*. Di-lo assim MAP:

Os nossos autores são, em grande parte, isso mesmo: nossos autores. Escrevem-nos. Tanto quanto, provavelmente, os escrevemos nós a eles. O Bilhete de Identidade de um escritor é, na realidade (não me lembro onde li isto), o seu Bilhete de Alteridade. (MAP, 2007: 19).

Não se trata pois de uma fidelidade às palavras, mesmo porque, di-lo MAP, “a leitura é, necessariamente, infiel” (MAP, 1999: 41), o que – ou noutros termos – quer dizer que “o problema da fidelidade não se põe na leitura, justamente em razão da sua natureza de autoria” (*Ibidem*).²²⁹ Trata-se sim da invenção (descoberta e confirmação) de um pacto.

Toda a autoria advém de um pacto com o incalculável, de um comprometimento que advém da imponderabilidade de uma fé na alteridade desse Outro que nos inventa, reconhecendo, também ele, a nossa improvável existência, confirmando que fomos vistos. A poesia é um acto de fé:

Somos seres olhados.

Ruy Belo

²²⁹ Acrescenta MAP: “A única leitura «absolutamente fiel» seria uma inútil e tautológica leitura do género da de «Pierre Menard, Autor do Quijote», a pura repetição da autoria do autor (mesmo assim, em resultado das circunstâncias do tempo e do lugar, e como se sabe, a ficção literária de uma ficção literária, isto é, ainda, uma autoria).” (MAP, 1999: 41).

3. Um Pacto com o Incalculável – Pedagogia da Repetição

“Mas, porquê duas falas para dizer uma mesma coisa?” –
“Porque quem a diz é sempre o outro”.

F. Nietzsche

Reiterando o exercício de leitura que me tem orientado na escrita deste ensaio, volto a demorar-me numa epígrafe escolhida por MAP. Trata-se da epígrafe que suplementa o título – “II SEGUNDA PESSOA (1965, 1966)” – da segunda secção do primeiro livro de *Todas as Palavras*. A epígrafe é esta:

«Well, now that we have seen each other»,
said the Unicorn, «if you'll believe in me,
I'll believe in you. Is that a bargain?»

THROUGH THE LOOKING-GLASS (TP: 29).

Não fosse a regra que dita ao académico que, quando destaca graficamente, no seu texto, uma citação, se escusa à necessidade das aspas, o texto que acima citei teria de vir duplamente entre aspas, na medida em que é MAP quem, na obra poética que é a sua, cita (sem necessidade de recurso a aspas) estas palavras de Lewis Carrol. Só neste breve exemplo se vislumbra o abismo citacional (todo um processo de solicitações múltiplas) que toda a obra de MAP exhibe.

Em MAP, a citação não é, vimo-lo já, nem uma sinalética de filiação ou de castração, nem uma mera e exuberante manifestação de memória erudita e pronta,

sequer uma marca de respeito ou homenagem ao citado.²³⁰ A citação, mesmo quando, por circunstância, se dispensa de grafar as aspas, traça as marcas limítrofes de uma consciência cindida, aquela que sabe que só *do lado de fora* de todas as palavras é que os verdadeiros encontros se dão, e que sabe todavia, ao mesmo tempo, que só as palavras – obstáculos imprescindíveis – o dão a saber.

A pedagogia do literário, em MAP, passa assim pela dolorosa aprendizagem dessas marcas. “Marcas do desespero” na sugestiva designação que dá título ao ensaio de Silvina Rodrigues Lopes, marcas que atravessam, inapelavelmente, todos os textos:

«Marcas do desespero» é uma expressão que li, não me lembro onde, para designar as aspas que rodeiam as palavras ou expressões citadas e através desse uso chamar a atenção para a impropriedade de tal palavra ou expressão. Porque muitas vezes as palavras não se ajustam, tornam-se obstáculos e ao mesmo tempo imprescindíveis. E então aqueles sinais que indicam que se está a citar e que ao mesmo tempo se pretende deslocar o sentido do que se cita são com certeza os sinais visíveis da fragmentação, da gaguez – que o discurso normal oculta (quando falamos no quotidiano nunca usamos aspas), que o filosófico exhibe por vezes com extrema agudeza e que o literário exhibe sem precisar de sinais exteriores.” (Lopes, 2012: 64).

Em MAP, a repetição é o sinal visível “da fragmentação, da gaguez” que interrompe e atrasa o livre fluir da enunciação, mostrando-a hesitante, demorando-a entre o que se repete e o que, nesse acto recursivo, é já diferimento, diferença. A repetição é próprio movimento da (re)escrita em devir, revolução, o princípio do *eterno retorno* enquanto passagem sucessiva de um corpo pelos mesmos lugares.

²³⁰ Volto a convocar, para sintetizar ou concluir, as palavras de Antoine Compagnon: “Escrever, uma vez que é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita; *une o acto da leitura ao da escrita*” (Compagnon, 1979: 34. Itálico meu). Em MAP, citar é *uma maneira* de ler e de escrever porquanto é sempre consciência (leitura em acto) de que é reescrita, repetição do que é já dito; facto que não é, todavia, vivido sem drama. É precisamente esta dimensão dramática (alegórica) da linguagem que abre à aprendizagem do literário em MAP, ou, noutros termos, que dá lugar à pedagogia do literário – modo de guiar aquele que não fala (o *infans*) até à construção de um idioma próprio, um modo de manifestação existencial como partilha do mundo em cumplicidade com o outro.

É a revolução (o movimento, a velocidade) que salva a repetição de ser repetição do mesmo. É repetindo a passagem pelos mesmos lugares que o corpo muda tanto quanto os lugares a que regressa. Movimento eterno, diferencialmente singular. Não se repete de uma vez por todas e para sempre, mas a cada vez pela primeira vez, sempre. Explicita Deleuze:

Não há eterno retorno sem uma transmutação. Como Ser do devir, o Eterno retorno é o resultado de uma dupla afirmação, que faz retornar o que se afirma e faz devir apenas o que é activo. Nem as forças reactivas, nem a vontade de negar, retornarão: são eliminadas pela transmutação, pela selecção do Eterno retorno. (Deleuze, 1996: 57).

Esta pedagogia da repetição enquanto revolução ou eterno retorno é também uma aprendizagem da citação em MAP. Citar é sempre reconhecer o lugar do outro, solicitá-lo. Ainda Deleuze: “É preciso uma segunda afirmação para que a afirmação seja ela própria afirmada. É preciso que a afirmação se desdobre para poder redobrar” (*Idem*: 55). Há sempre duas falas em cada acto de fala, toda a fala é já fala que contempla a multiplicidade das vozes; em propriedade, só se pode falar de *fala* quando um outro a acolhe e reconhece como tal, confirmando a existência dela, afirmando-a.

A afirmação da afirmação, a segunda afirmação é devir-activo: afirmação desdobrada, o sim que responde porquanto escuta; desdobrada, a afirmação retorna ao outro que a redobra: é neste sentido que o eterno retorno (revolução) é eterna repetição da difer[en]ça; a verdadeira diferença é o que há de mais imperceptível, é o movimento do devir – o “infalável” – de que irrompe toda a fala: “É o infalável que fala.” (TP: 231).

O “infalável” não é, pois, uma designação referencial, um nome alternativo para um indizível ou para um inefável. O “infalável” *não pertence* à fala, é o *fora da fala*, um intervalo de silêncio *por onde* se abre o acesso à fala. Geográfico ainda. Talvez uma outra palavra nos pudesse trazer um sentido ao sentido do “infalável” de MAP: Poesia. Mas, para isso, teríamos de a escutar no sentido em que Almada Negreiros a profere na

sua conferência intitulada “Poesia é Criação”: “*Poesia não é senão por onde é para cada um.*” (Negreiros, 2006: 291).

Retorno à epígrafe com que abri o capítulo (*vide supra*):

«Well, now that we have seen each other»,
said the Unicorn, «if you'll believe in me,
I'll believe in you. Is that a bargain?»

THROUGH THE LOOKING-GLASS (TP: 29).

Poderíamos ler na figura do unicórnio um emblema, a seu modo paródico, da irrealidade daquele que só existe nas palavras que lhe dão forma, metáfora afinal do mallarmiano desaparecimento elocutório do poeta na enunciação. Não é, todavia, a alegoria desse desaparecimento que me interessa destacar nesta citação, mas aquilo que se tornou efeito ou consequência de que tal desaparecimento: a imaginação.

O que, na citação de Lewis Carrol, o unicórnio propõe àquele que *o vê porque foi visto* é que está, por isso, em condições de acreditar numa existência recíproca. O literário, eis a pedagogia, estabelece-se num pacto, não com o imaginário propriamente dito, mas com o devir que afecta tanto o que é dito real quanto o que se manifesta como irreal, escapando todavia a qualquer identificação ou imagem. Traz-me Silvina Rodrigues Lopes o esclarecimento desta cor-respondência criativa:

O “desaparecimento ilocutório do poeta”, de que fala Mallarmé, é uma consequência da imaginação, porquanto ela constitui a memória como drama infinito - o drama da invenção -, uma multiplicação de relações sem síntese possível que faz advir o sujeito e as formas na sua transitoriedade, no seu inacabamento. Contrariamente a um “Eu” identificado como sujeito pleno - que exprimindo-se torna manifesto um conteúdo interior, psicológico, sentimental, ou que capta, prende, representa um exterior que coloca diante de si -, *o sujeito enquanto devir não pré-existe à sua criação*: existe pelo que escreve e no que escreve; não é o administrador da sua experiência prévia. *O seu agir é determinado pela aceitação das forças alterantes desencadeadas pela escrita*,

aceitação que é ao mesmo tempo passividade radical e esforço de libertação do fascínio em que se dissolveria. (Lopes, 2012. Itálico meu)

O desaparecimento elocutório do poeta na escrita é já uma reaprendizagem do literário enquanto modo incessantemente alegórico de falar do que *não está* nunca em situação de presença a si, do que é irrepetível porquanto é sempre agenciamento em devir: o desaparecimento é a marca, o traço, de um processo de subjectivação daquele que diz “Eu”. Escrever é *devir sujeito*: “o sujeito enquanto devir não pré-existe à sua criação: existe pelo que escreve e no que escreve”. (*Ibidem*).

Em MAP, não há processo testemunhal sem este pacto com as potências do irreal que lhe dão lugar. Só por elas podemos, confiando(-nos) nelas, afirmar a nossa existência real. É também de um pacto de confiança que nos fala MAP em *Todas as Palavras*.

4. Por Último, um Princípio

A literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que terá emudecido, encarniçar-se com a própria virtude, enamorar-se da sua dissolução e encontrar o fim.

Jorge Luís Borges

Seremos o calar do corpo, a ele deixaremos os lugares, e só escreveremos, só leremos para abandonar aos corpos os lugares dos seus contactos.

Jean-Luc Nancy

Ainda no primeiro livro de *Todas as Palavras*, dentro da mesma série atribuída a Billy the Kid de Mota de Pina, o poema “Desta maneira falou Ulisses” (TP: 23) será, muito provavelmente, o poema mais significativo para o entendimento da morte enquanto “espaço matricial” da poesia de MAP.

No poema “Desta maneira falou Ulisses” as figuras do escritor e do leitor (que são também as figuras da *literatura* que os modela) parecem comparecer no início do texto, como se tudo comesse sempre entre o que as separa e o acto (o da escrita) que de imediato as junta. Aquele que fala é já aquele que lê a literatura que (o) escreve. É a ela – a essa *literatura incrível* – que, no poema, a enunciação parece dirigir-se:

Falo por mim, e por ti me calo.
De modo que fica tudo entre nós.
Literatura que faço, me fazes.
(Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem? (vv. 1-4).

É uma cena de escrita o que está aqui em jogo e, nessa cena, a interpelação das palavras, a maneira como as palavras são ao mesmo tempo estranhas e próximas, é

também a maneira como se aprende a distinguir a “literatura” pelo efeito distanciador que ela multiplica.

O poema “Desta maneira falou Ulisses”, até na forma pouco clara, enigmática, de ir buscar a figura do herói homérico e do seu discurso a uma espécie de infância da literatura, acentua os efeitos dessa distância em quase todas as suas linhas, trazendo-nos de volta a experiência de uma falta já anunciada no poema “Palavras não”: “Faltas-me tu poesia cheia de truques”. Na falta da poesia fica a “prosa” – “Por isso te amo em prosa / lugar onde guardarei a vida e a morte.” (*Ibidem*).

Esta condição, que é consequência de uma falta, volta a ser reconhecida, no poema “Desta maneira falou Ulisses”, pela descoberta de que só a “literatura” fala no lugar onde deveria estar a própria voz: “Literatura que faço, me fazes.”

Constatar e aceitar que a escrita é uma forma de ser expropriado por uma voz que não é a daquele que escreve nem é a daquele que lê, mas a da *literatura*, em que ambas cessam e se reconectam, é entrar no *espaço literário* de *Todas as Palavras*. Há “literatura” a partir do momento em que *vejo* as palavras — interpelando-as em absoluto: “ (Ó palavras!) ” — e deixo de me ver *a mim próprio* nas palavras: “Mas eu onde estou ou quem?” (v. 4). Este verso, ampliando infinitamente a distância entre aquele que fala e as palavras com que fala (as palavras no duplo estatuto de interlocutor e interlocução), tem uma enorme e múltipla ressonância na obra poética de MAP, também no sentido em que nos obriga a ler nelas a efectiva e persistente interrogação pelo lugar do “eu” neste *modo de existência* em palavras – *isto* –, a que nos seus poemas se chama, por se desconhecer que nome se lhe ajusta, “literatura”.

As palavras são, na literatura ou como literatura, uma espécie de exílio inevitável, marca de uma interrupção primordial, de uma falta ou de uma perda, e é nelas que a voz e a aventura de Ulisses se tornam emblemáticas da “voz” e da aventura do poeta em MAP. Encenação alegórica da condição que é a do escritor, nestes tempos: “em vez de interpretarmos a linguagem, foi ela que começou a interpretar-nos e a interpretar-se a si própria.” (Deleuze, 2004: 62).

Ulisses é, todavia, aquele que não aceita o exílio em que está, aquele que decide *voltar para casa*, o que escolhe morrer.

O acto de “caminhar” (voltar ou regressar) é, no poema de MAP, um acto precedido por um outro: o acto de “falar” à *maneira* de Ulisses (“Desta maneira falou”). A experiência da escrita (o movimento de caminhar) é sempre já uma *cena de escrita*, *uma cena descrita*, um episódio que reitera um já dito: “Já não é possível dizer mais nada”. Mas no poema “Desta maneira falou Ulisses” aproximamo-nos de *uma outra maneira da distância* que, em MAP, é sempre um modo da aproximação:

É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou) — Volto
para casa para a pátria pura página
interior onde a voz dorme o
seu sono que as larvas povoam. (vv. 5-8).

A figura de Ulisses *substitui* (e por isso é figura) a do escritor e a sua decisão de voltar ou regressar é decisão de voltar a uma “casa” ou a uma “pátria pura” que, apesar da interrupção ou da distância que o intervalo de silêncio interpõe no verso, é também aproximada à “página”: “página / interior”. Este “interior” é irredutível a qualquer mítica interioridade subjectiva onde voz e consciência, voz e intenção, voz e vida ou voz e presença coincidam plenamente, na medida em que, talvez mesmo no avesso de tudo isso, o “interior” é o lugar onde dorme “a voz” cujo sono “as larvas povoam”.

Esta proximidade extrema, quase identificação, do “interior”, da “casa” (para a qual se volta), com a morte²³¹, está expressamente indicada na última estrofe do poema:

Aí, no fundo da morte, se celebram
as chamadas núpcias literárias, o encontro do
escritor com o seu silêncio. [...] (vv. 9-11).

²³¹ Note-se que a proximidade da morte de que falo não é trazida pela imagem das “larvas”, cujo povoamento indicia afinal a própria vida que a morte agencia. É a proximidade da larva (figura metafórica, por excelência, da transformação ou da metamorfose) relativamente àquilo que a alimenta que interessa ao poema: o lugar – “aí, no fundo da morte”.

Só nessa distância, que aponta para *um lugar* por vir – “*Aí*, no fundo da morte” (itálico meu) – se efectiva(rá), ensina o poema, a celebração. Só “*aí*”, nessa imponderável “página / interior” (oculta no avesso da exterioridade que lhe dá figura e forma poética), poderá ser dado – e eis a aprendizagem que é sempre também uma dádiva – “o encontro do / escritor com o seu silêncio”, com a *sua* voz adormecida. A viagem de regresso em que consiste, na poesia de MAP, a própria aventura da escrita poética é uma estranha viagem de regresso à morte que, povoando de sonhos o sono da voz, está na proximidade do silêncio ou se confunde com ele.

Em “Desta maneira falou Ulisses”, o discurso volta a assumir, como no poema “Palavras Não” (TP: 13) contornos de um discurso amoroso. Se em “Palavras Não” era enunciada e anunciada a *falta da poesia*, amada em prosa na distância que efectiva o caminho a percorrer, no poema “Desta maneira falou Ulisses” inicia-se a aprendizagem desse regresso ao fim, ao *encontro* anunciado em termos de *celebração nupcial*.

O poema “Desta Maneira Falou Ulisses” torna, no entanto impossível, não notar dois pormenores cruciais: primeiro, o intervalo que cinde a própria expressão por efeito de ser vista como *um nome* — “as *chamadas* núpcias literárias” (itálico meu), como se MAP citasse a expressão de uma tradição textual que o antecede (e o poema onde a expressão surge reenvia para a tradição, para toda a tradição literária, desde o título: “Desta maneira falou Ulisses”); e, depois e mais importante, o facto de estas “núpcias” não representarem um encontro ou uma osmose com a palavra ou com a linguagem, mas, ao invés disso, um encontro com *o silêncio*: “o encontro do / escritor com o seu silêncio.”²³² Esta figuração do encontro, do desejo de viajar pela escrita, atravessando-a, até atingir o ponto de celebração nupcial com o silêncio é um passo decisivo na aprendizagem do literário em MAP: a escrita é o “lugar onde o poder de falar e de contar parece estar-lhe prometido, na condição de aí desaparecer” (Blanchot, 1984: 15), ou, nos termos de MAP, na condição de se perder “De que outra maneira poderei /

²³² No livro *Nenhum Sítio* (de 1984), no poema “*Estarei ainda muito perto da luz?*”, este encontro com o silêncio é figurado como um limite máximo, enfaticamente declarado como nem é frequente acontecer na escrita de MAP: “Quando eu me calar / sei que estarei diante de uma coisa imensa.” Mais ainda: os dois versos seguintes dessa estrofe final sugerem que está nesse limite a marca singular da *sua própria voz*, aquilo que no fundo “se escuta”: “E que esta é a minha voz, / o que no fundo de isto se escuta.” (TP: 105).

assim te percorrer até à perdição? / Porque te perderei para sempre como / o viajante perde o caminho de casa. (TP: 13).

O poema “Desta Maneira Falou Ulisses” não mostra esse encontro a acontecer nem o dá por já acontecido: é todavia um acontecimento passado que está, paradoxalmente, ainda por vir; em MAP, o movimento de avanço formula-se sempre em termos de um regresso ao que está *atrás de si*, porém a uma distância que falta transpor, distância tanto mais vasta quanto, para mais, o (re)encontro só poderá ser dado “no fundo da morte”.

Em MAP, repeti-o várias vezes, tudo se joga nas distâncias e é no que parece estar mais longe que a proximidade mais se intui: “Nunca estive tão longe e tão perto de tudo” (TP: 13); “Que distância entre tudo, sobretudo tão perto de tudo!” (TP: 59). É no movimento que adia (narrando) o acontecimento da chegada (ou do encontro) que se abre a promessa ou a possibilidade desse mesmo encontro que começa no termo de tal afastamento.

Os versos finais do poema “Desta maneira falou Ulisses” reiteram a figura prosaica da narrativa como acto ou acção que associa a escrita ao acto de “contar”: “Escrevo para casa. / Conto estas aventuras extraordinárias” (vv. 11, 12). Esta aproximação do gesto de escrever para casa (para a morte, para o desconhecido) narrando “aventuras extraordinárias” evoca a figura de Ulisses não apenas como a figura do viajante exilado que regressa à pátria, mas como emblema de uma condição poética a que o próprio Ulisses condenou todo o poema. Eis como que *um fim inaugural* com que, ao longo de *Todas as Palavras*, MAP aprendeu a conciliar-se.

Ulisses liga-se a dois acontecimentos literários que o poema de MAP revisita: figura associada à narrativa, ainda que não a qualquer narrativa, porque a uma espécie de narrativa primordial ou aos primórdios da narrativa; e, enquanto herói da *Odisseia*, Ulisses (ou o seu nome) associa-se à poesia, ao acto de falar poeticamente, que aqui coincide com o acto, com a aventura ou com a experiência de *regressar*.

Como Ulisses, em MAP o poeta é o viajante que se destina a casa, à “pátria pura”²³³. Movido pela sua falta e pelo desejo de regressar, converte-se no narrador das “aventuras extraordinárias” que ele mesmo protagoniza como personagem ou figura da obra que lhe dá corpo. Na verdade, associando estes dois episódios e reparando bem nos versos finais de “Desta maneira falou Ulisses”, o que acontece é que MAP faz de Ulisses o narrador que substitui o poeta: o nome de Homero desaparece debaixo do nome do herói da *Odisseia*.

Não se pode ficar indiferente a esta substituição. Se nos deixarmos guiar pela leitura que Blanchot (Cf. Blanchot, 1984: 11-17) faz da *Odisseia* a partir de alguns dos seus episódios-chave, constataremos que regressar à *Odisseia* é regressar à obra onde a palavra poética narra a história do seu próprio desaparecimento enquanto Poema, ou seja, é regressar ao episódio do confronto de Ulisses com as Sereias e ao “truque” que transformou para sempre a Ode em narrativa. A substituição do Poeta (Homero) pelo aventureiro-narrador (Ulisses) no poema de MAP parece, pois, restaurar ou pelo menos reevocar esse momento em que o Canto das Sereias – “tão semelhante ao dos homens que faz suspeitar da inumanidade de todo o canto humano” – que apontava para os lugares de nascente, se converteu, e recorro agora à fórmula feliz de Eduardo Lourenço, em “canto do signo” (Lourenço 1993): canto humano, demasiado humano, que não pode já senão apontar para os lugares da morte.

É como se, depois de Ulisses, ao poeta não restasse senão a *maneira de falar* aprendida com Ulisses. Porque, ainda que tenha vencido as Sereias, diz-nos Blanchot, Ulisses não se libertou da promessa do seu apelo, a do Canto que escutou sem a ele se entregar:

Vencidas as Sereias pelo poder da técnica, que sempre pretenderá jogar sem perigo com as potências irreais (inspiradas), nem por isso Ulisses ficou liberto. Elas atraíram-no *aí* onde ele não queria cair e, ocultas no interior da *Odisseia* que se tornou o seu túmulo, arrastaram-no a ele e a muitos outros, para essa navegação feliz, infeliz que é

²³³ O regresso de Ulisses à sua Ítaca natal é também um regresso à morte. Ulisses escolheu morrer, renunciando às promessas de imortalidade que Circe lhe oferecia.

a da narrativa, o canto já não imediato, mas contado, por isso agora aparentemente inofensivo, ode que se tornou episódio. (Blanchot 1984: 13. Itálico meu).

No poema “Palavras Não” (TP: 13), encontrámos a primeira aprendizagem dessa condenação do poema a um tom menor na escala lírica. Não é já em termos de “canto” que o poema fala do que *falta*, como se, para isso, fosse tarde desde o princípio.

O poema “Desta maneira falou Ulisses” abre a leitura a uma espécie de cena inicial desta aprendizagem da interrupção (ou do fim) do Poema (enquanto canto imediato, límpido, que apela directamente ao coração dos homens),²³⁴ transformado em eterno relato diferido desse inultrapassável *acontecimento*. Remontando aos alvares da própria literatura, MAP faz da *Odisseia* o derradeiro lugar onde a possibilidade do encontro com as potências do imponderável terá desaparecido. A decisão de Ulisses – seguir a voz de Circe, “a deusa terrível de fala humana” (Homero, 2003: 203), – levou-o a escolher afastar-se do “som das Sereias divinamente inspiradas” (*ibidem*). Decisão que condenou o poema (e com ele o poeta) a ser para sempre (re)começo de um encontro eternamente adiado, a ser a infinita glosa da distância que fende a Palavra (incapaz de coincidir consigo mesma enquanto canto) entre o silêncio das potências irreais e a solidão da experiência de finitude humana. É pelo meio que tudo (se) passa, alegoricamente, falando. A viagem de Ulisses contaminou para sempre a fonte que ela própria inventou: o puro canto, enquanto experiência coincidente com o seu próprio desaparecimento, tornou-se plural e anónimo, fala a múltiplas vozes. Fala-se demais.

Por uma espécie de (in)versão contaminada, os famosos “truques” de Ulisses — em que Blanchot vê representado “o poder da técnica que sempre se julgará capaz de brincar sem perigo com as potências irreais (inspiradas)” (Blanchot, 1984: 11) — transferiram-se para o lado da poesia, mas até essa falta já em *Todas as Palavras*. Já não há espanto, nem imprevisto.

A linha final do poema “Desta maneira falou Ulisses” mostra o poeta na posição de um Ulisses amarrado à narrativa, reforçando a ideia da inelutável condição, não

²³⁴ As sereias cantavam singularmente, é o apelo singular, a cada um: o canto das sereis é o canto de nós mesmos na mais extrema singularidade a possibilidade da morte

daquele que se quer proteger do canto, mas daquele que não consegue libertar-se das suas próprias amarras. Pelas palavras e pelas lembranças, estas são as “aventuras extraordinárias” daquele que escreve para casa:

[...] Escrevo para casa.

Conto estas aventuras extraordinárias. (TP: 23).

Estas “aventuras extraordinárias” (narrativa feliz, infeliz), contadas na distância que separa o poeta do acontecimento que obscuramente as solicita são o *espaço literário* pelo qual se move o viajante atraído pelo chamamento (*solicitação do outro*) que apela à escrita. A prosa destes versos, o lugar onde o escritor guarda a “vida e a morte”, é o testemunho, em molde de resposta, de um *acontecimento* “[s]empre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que corta a respiração, e todavia desdobrando-se como o eterno recomeço” (Blanchot, 1984: 17).

Não se trata já, como Ulisses, de resistir ao fascínio e à sedução do canto, sonhar-se com a possibilidade de, aprendendo a perder-se, voltar a ser chamado, esquecer as amarras que o prendem à memória das palavras e das lembranças alheias e estar “como diante de uma infância / inicial não contaminada / de nenhuma palavra / e nenhuma lembrança.” (TP: 274).

O poema “Desta Maneira falou Ulisses” é um dos poemas inaugurais de *Todas as Palavras*, um poema que, ao mesmo tempo, abre para os demais como um fim ao qual outros regressarão reiteradamente, até que esteja terminado o trajecto da viagem a que dá lugar.²³⁵

Então ter-se-á desenhado a casa – uma morada, uma assinatura – a que se regressa, não pela memória de falas anteriores, mas ao som dos próprios passos. Sem o sabor de palavras estrangeiras na boca, aquele que regressa no último livro de *Todas as*

²³⁵ Lembra Deleuze: “Toda a obra é uma viagem, um trajecto, mas que apenas percorre este ou aquele caminho exterior em virtude dos caminhos e trajectórias interiores que a compõem, que constituem a sua paisagem ou o seu concerto. (Deleuze, 2000: 10).

Palavras chegou enfim ao encontro com o seu silêncio. Entra então no poema – onde sempre esteve – como em casa:

O regresso

Como quem, vindo de países distantes fora de
si, chega finalmente aonde sempre esteve
e encontra tudo no seu lugar,
o passado no passado, o presente no presente,
assim chega o viajante à tardia idade
em que se confundem ele e o caminho.

Entra então pela primeira vez na sua casa
e deita-se pela primeira vez na sua cama.
Para trás ficaram portos, ilhas, lembranças,
cidades, estações do ano.
E come agora por fim um pão primeiro
sem o sabor de palavras estrangeiras na boca. (TP: 351).

A pedagogia do literário, em MAP, é uma aprendizagem da escrita enquanto processo vital, mortal por isso. Processo de subjectivação poética daquele que faz da escrita um modo, uma *maneira*, de caminhar para uma vida irreduzível a qualquer coisa de *peçoal*. Escrever, sublinha Deleuze, “*não tem o seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é algo de peçoal*. Ou antes, o fim da escrita é levar a vida ao estado de uma potência não peçoal. Ela abdica aí de qualquer território, de qualquer fim que residiria em si mesma.” (Deleuze, 2004: 65. Itálico do texto).

O encontro do escritor com o seu silêncio é o *desejo* que agencia todas as palavras pelas quais MAP nos dá testemunho das “aventuras extraordinárias” daquele que, no seio da literatura, aprende a traçar imperceptíveis linhas de fuga ao que não é senão literatura, *palavras falando*. Em MAP, a aprendizagem do literário é um processo de subjectivação: é pela escrita que aprendemos a reconhecer, não aquele que somos ou aquele que fomos, mas aquele que, em verdade, reconheceremos ter vindo desde sempre a ser.

Termino esta leitura da pedagogia do literário, em MAP, com a advertência que Alexandre O’Neil dedica a todos aqueles que fazem da escrita uma forma de vida. Diz O’Neil na sua breve crónica “Intriguistas”, publicada em *Uma Coisa em Forma de Assim*:

Quando falas ou simulas falar de ti próprio e amalgamas passado, presente, futuro, há sempre os que perguntam se o que contaste é verdade ou não. Nunca indagam se *vai ser* verdade. O que lhes interessa saber é, com a curiosidade dos intriguistas, se o que se passou (ou parece ter-se passado) se passou *mesmo* contigo. É um erro de gente vulgar. [...] Essa pequena gente não merece a mais pequena atenção, nem tu precisas de espectadores para o salutar exercício diário de falar por falar. [...] Do mesmo modo não deixes que metam o nariz na tua vida. Caso contrário, vais ficar cheio de gente, com a sua vida escassamente interessante. [...] Desunha-te a escrever (olha que já tens pouco tempo!), mas fá-lo com a discrição e a reserva de quem não se dá às primeiras. É outro exercício salutar. (O'Neill, 1985: 27).

À poesia de MAP interessa apenas o que *vai ser* verdade. “A Literatura é uma saúde”, diz Deleuze (Deleuze, 2000: 10). Escrever é uma tarefa de inacabamento vital: uma *passagem de vida*.

Pois nada
surge com a sua própria forma
Paul Celan (TP: 345).

Conclusão

Os passos estão se tornando mais nítidos. Um pouco mais próximos. Afora soam quase perto. Ainda mais. Agora mais perto do que poderiam estar de mim. No entanto continuam a se aproximar. Agora não estão mais perto, estão em mim. Vão-me ultrapassar e prosseguir? É a minha esperança. Não sei mais com que sentido percebo distâncias. É que os passos agora não estão apenas próximos e pesados. Já não estão apenas em mim. Eu marchou com eles.

Clarice Lispector

MAP traz-nos, em *Todas as Palavras*, o traçado de uma linha de fuga ao sentido teleológico moderno, progressista e mobilizador da crença numa perfectibilidade a cumprir. Este foi o lugar de onde parti, primeiro tópico deste ensaio. Em MAP não há processos de evolução nem de ultrapassagem, mas o traçado revolucionário de um corpo que é agenciado, tanto quanto agencia, por uma multiplicidade de encontros e conexões entre os textos, entre o pensamento e a poesia, entre as palavras e o silêncio, o literário e o não literário. Pedagogia da revolução.

Por *aí* nos levam os doze livros reunidos em *Todas as Palavras*, o livro dos livros. Eis a *Pedagogia do Literário*. Eis também o que assinala a indecidibilidade do âmbito de tal pedagogia: em MAP, *Literatura* é o modo possível de designar um *certo tipo de relação com os textos*, uma relação para a qual só os textos abrem. Não há literatura fora desta relação, eis o que nos ensina a poesia de MAP. Daí que importe, como nos diz Silvina Rodrigues Lopes, começar por dar uma resposta, ainda que mínima, acima de tudo firme à questão “o que é a literatura?”:

Trata-se de, sem visarmos qualquer essência da mesma, verificarmos que ela corresponde à instauração de um certo tipo de relação *com* textos escritos e que só quando estamos perante esse tipo de relação é que podemos falar de literatura sem

que o uso desta noção corresponda a uma prática mistificadora. (Lopes, 2012: 14. Itálico do texto).²³⁶

São os modos (as maneiras e as formas – um estilo) como MAP aprende a *relacionar-se com* os textos, na e pela literatura que (o) escreve, que nos ensinam a lê-lo. Trata-se portanto de uma solicitação de partilha (cúmplice e simpatética) das *paixões da literatura* que são as do *espaço literário* de *Todas as Palavras* – espaço das relações (intercisões e conexões) com os textos: paixão da citação (da escrita e da leitura como memória: paixão das vozes), paixão da infância e da morte (paixão da inocência e do não-saber), paixão, enfim, do testemunho.

Antes de tudo, talvez, há em *Todas as Palavras* uma paixão da língua, da língua que suporta – carrega e transporta – a multiplicidade indecível do sentido das próprias paixões a que dá lugar.

Em MAP, escrever é cor-responder à solicitação de um ditado, a várias vozes; a partir dos textos, de volta aos textos: viagem ou aventura sem mapa, sem “horizonte ou lua, sem vento / nem bandeira” (TP: 231). Interritorializável. Somos testemunhas de uma pedagogia do devir.

É da leitura que o escritor recebe o seu modo de falar, escutando. Em MAP, escrever (em permanente re-citação) é uma *forma de falar que*, nesse traçado, *se faz caminho* para um encontro com a alteridade que o solicita a regressar a um tempo por vir. “Regressarei alguma vez / a tudo o que há-de vir?” (TP: 87).

Caminha-se por isso sempre, é fácil intuir, na indecibilidade da pertença dos próprios passos. “Este é o teu caminho, / e as minhas palavras os teus passos?” (TP: 135). Em MAP, escrever é devir passagem.

Parto, para concluir este primeiro estudo da poesia de MAP, do último poema de *Todas Palavras*. Como quem nos lembra que “Primeiro sabem-se as respostas. / As

²³⁶ Lembra ainda a ensaísta: “Se quisermos resistir à confusão reinante, teremos de perceber que entre os produtos que são produzidos e circulam segundo os desígnios da indústria da cultura e uma ideia de literatura como forma artística *não há nada em comum*, para além de palavras impressas.” (LOPES, 2003: 13, itálico meu).

perguntas chegam depois” (TP: 250), ao poema “Passagem” regressam todas as perguntas inaugurais:

Com que palavras ou que lábios
é possível estar assim tão perto do fogo,
e tão perto de cada dia, das horas tumultuosas e das serenas,
tão sem peso por cima do pensamento?

Pode bem acontecer que exista tudo e isto também,
e não só uma voz de ninguém.
Onde, porém? Em que lugares reais,
tão perto que as palavras são de mais?

Agora que os deuses partiram,
e estamos, se possível, ainda mais sós,
sem forma e vazios, inocentes de nós,
como diremos ainda margens e como diremos rios? (TP: 378).

O poema “Passagem” volta a atravessar os mesmos temas ou tópicos a que toda a poesia de MAP recorrentemente regressa: as palavras, o “peso por cima do pensamento”, a solicitação de “lugares reais”, a incerteza, a solidão e a inocência. O poema “Passagem” é uma chegada em forma de despedida, uma entrega e um afastamento – passagem de testemunho. É uma poética: conexão e disjunção, o *devir* de *Todas as Palavras*.

O “devir”, diz Deleuze, é antes “um *encontro* entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código em que cada um se desterritorializa. *Ao escrever dá-se sempre escrita àqueles que não a têm, mas estes dão à escrita um devir sem o qual ela não existiria*, sem o qual seria pura redundância ao serviço das potências estabelecidas.” (Deleuze, 2004: 59, 60. Itálico do texto).

Só a escrita dá palavras ao que não a tem. Por sua vez, só o que é sem palavras – o “infalável”²³⁷ – dá à escrita *um devir* sem o qual ela não existiria. Na pedagogia do literário em MAP há, também, uma aprendizagem do *não literário*²³⁸ – “Pode bem acontecer que exista tudo e isto também” – uma passagem *do* e *ao* intestemunhável.

Encontro em *dupla captura*, traição amorosa de que devêm, intensas, as paixões da literatura: “O que o livro diz é não dito” (TP: 299). Porque “não dito”, o que cada poema diz, só cada poema ensina *como* dizer. MAP conduz-nos precisamente à aprendizagem daquilo que, não podendo ser dito de outro modo, só se apre(e)nde como um modo (uma forma, uma maneira) de dizer: re-citando até voltar a dizer de cor (de coração). Aprendizagem de um idioma, por conseguinte, como o *infans* (aquele que não fala); resposta ao apelo – solicitação de um direito – de falar.

É recorrente, ao longo de toda a poesia de MAP, a perturbação de um “como?” que não indaga tanto um “como dizer”, mas talvez antes um “como calar” tudo aquilo que afasta a possibilidade do silêncio: “(e como me calarei?)” Como regressar a esse silêncio onde, entre tantas palavras, *alguma coisa* ficou esquecida ou ignorada? É pelo amor da língua que o poeta recorda a poesia em falta.²³⁹ Mas, “Com que palavras ou que lábios” poderão evocá-la? O encontro desses “lábios” (dessa língua)²⁴⁰ é o apelo que

²³⁷ “Sem antes, nem depois, nem agora. / É o infalável que fala.” (TP: 231).

²³⁸ Não coube no âmbito do estudo desta pedagogia do literário a análise do “não literário” em MAP. O conceito, vou buscá-lo a Rui Magalhães, que o explicita e desenvolve no seu ensaio *Infinito Singular*. Para o pensamento do “não literário”, diz Rui Magalhães, o “que verdadeiramente importa não é a suposta especificidade do literário, mas aquilo que a matéria literária partilha com outras matérias mais ou menos possíveis. O que importa é uma função na economia geral do sentido e sobretudo nas suas margens ou, se preferirmos, uma outra economia que constitui o texto literário como uma dualidade: de literário – aquilo que lhe é necessário para ser um texto literário, e não literário – aquilo que lhe é necessário para abandonar o literário.” (Magalhães, 2006: 68,69). Um pouco antes do excerto que citei, o filósofo formula a pergunta que lhe serve para dar resposta à sua própria questão: “Podemos falar de uma matéria literária? Chamaremos *matéria literária* ao não literário da literatura. O não literário é o movimento interno e imperceptível de saída do labirinto da literatura, do abandono ou, pelo menos, relativização do prazer do virtuosismo ou da relevância canónica, da retomada do espaço antropológico da palavra, quer dizer, a sua pura não fundamentação, e do abandono da sua formalidade, o espaço onde a palavra é sempre mais e menos, simultaneamente, do que aquilo que diz. O não literário não existe em si.” (Magalhães, 2006: 67).

²³⁹ Como nestes versos do poema “Palavras não”: “faltas-me tu poesia cheia de truques / por isso te amo em prosa.” (TP: 13) É significativo também o título da antologia pessoal de MAP, *Poesia, saudades da prosa – uma antologia pessoal*, que repete o primeiro verso do poema “Saudade da prosa”, do livro *NPNL*.

²⁴⁰ “Lábio”, explica Derrida em *La carte postale*, é o termo pelo qual o hebraico “traduz, se a tal se pode chamar traduzir” por “língua”, a esclarecer o que diz em seguida: “Babel (...) multiplia les lèvres, et c’est peuquoi nous sommes séparés, et que moi je meurs à l’instant, je meurs d’envie de t’embrasser de notre lèvre la seule que je veuille entendre” (Derrida, 1980: 13).

(co)move – entre “tantas palavras, tantas lembranças” – a palavra poética de *Todas as Palavras*.

Há, em MAP – eis o lugar (tópico permanente) a que recorrentemente regressei ao longo deste estudo – como que o relato de uma relação de “Amor” com a linguagem, com a gramática da língua em que o poeta escreve e que nesse acto o inscreve, singularizando-o, na gramática que lhe pertence.

Entre parênteses – o “parênteses tão dele”, como sublinhou Alexandra Lucas Coelho: “(coisas dentro de coisas, sonhos de si)”²⁴¹ –, a palavra “Amor” aparece escrita assim, maiusculizada, no poema “*Silêncio e escuridão e nada mais*” (TP: 20), que exhibe no título a sua própria ligação às palavras de outros poetas (no caso Antero). O poema começa assim:

(Amor cidade aberta; lugar comum;)
Edificarei a minha igreja sobre as tuas ruínas. (TP: 20).

Quando relida em sentido inverso ao da linearidade da escrita ocidental, a palavra “amor” traz-nos pela grafia a palavra “roma”, berço comum da latinidade que é também a da língua portuguesa.

Pedra de toque da pedagogia do literário em MAP: o amor pela língua não se subtrai à consciência do berço latino sobre as ruínas do qual se edifica cada poema (como uma “igreja”). Não se trata pois de falar de “amor” enquanto desejo e louvor de um *lugar essencial* ou de um mítico lugar perdido *in illo tempore*, de uma *língua pura* ou de uma palavra essencial e inocente. Em MAP, o próprio “Amor” (emoção mais íntima) é uma “cidade aberta”, um espaço exterior, público, político – “lugar comum”. Um lugar que acolhe e atravessa tudo o que o atravessa. *Poesis* que se pratica sobre as ruínas da sua própria interioridade interterritorializável, em permanente estado de inaptidão e perda, daí a ânsia: “Como escreverei? Sem que palavras? Quem? Qual?” (*ibidem*).

²⁴¹ Alexandra Lucas Coelho (in <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/10/27/manuel-antonio-pina-deixa-uma-obra-que-crescera-com-tempo-472232.asp> Consultado a 12/11/2013).

Será desde sempre já sobre ruínas que a “igreja” se edifica(rá): “Uma casa é as ruínas de uma casa” (TP: 347), retorno ao seu próprio vestígio. Eis a alegre mensagem. Paradoxal alegria esta, a daquele que ama o que está sempre ainda por começar em tudo o que já acabou. A *isto* – “oh sintaxe!” – só a língua permite dar forma e acesso, a múltiplas vozes, citacionalmente, alegoricamente. A alegoria é, em MAP, procurei defendê-lo, o modo de expressão da incoincidência e da disjunção que habita o interior de tudo o que é dito, única forma de dar palavra ao que não a tem, de dar voz (porquanto é escuta) à impresença e ao “infalável”. Forma diferida, escrita: “É sempre Outro quem escreve” (TP: 95).

A escrita de MAP enuncia a cada poema a sua própria aprendizagem. Aquele que *perdeu o caminho de casa* é aquele que regressa em *Como se Desenha uma Casa* (2011) ao lugar de onde nunca saiu; aquele que aprendeu a caminhar (por) *fora de si*, como quem desenha a casa escutando-se de fora. “Ouvido cantante”, na sugestiva expressão de Alexandra Lucas Coelho a propósito da “forma poética” em MAP.²⁴²

E não há nunca um fim (nem finalidade nem termo) neste modo de falar escutando. Aquele que chega é já aquele que volta a partir, eterno retorno da escrita que devém da escuta. Assim no-lo lembra o II poema de “Cuidados Intensivos”:

Os que regressam sabem
que não há para onde ir,
e regressam como se partissem de novo,
imóveis, aos mesmos sítios
e às mesmas esperanças,
com as palavras com que partiram (TP: 192).

Em MAP, a repetição é uma sintaxe da forma, um estilo. Sintaxe alegórica, todavia, que inscreve na sua própria descrição narrativa a interrupção e a anomalia – “Drop Out!” – que a agencia.

²⁴² Cf. nota anterior.

A citação – *paixão das vozes* – é, em MAP, uma das aprendizagens inaugurais de *Todas as Palavras*: por ela o escritor aprende a escrever a literatura que (o) escreve, com e contra a matéria de que é feito e de que é (e)feito: a memória.

Emblema da repetição enquanto estilo, *forma de escrita singular*, a “citação” foi, por isso mesmo, um dos tópicos literários (um lugar) que mais demorei a atravessar porquanto atravessa toda a escrita em que a paixão pela língua é manifesta.

Em MAP o escritor é um (re)citador, um repetidor, o que retorna ao *fazer* (*poesis*) que o precede, o que volta a fazer tudo de novo – “Tenho que tornar a fazer tudo” (TP: 67). Reiteração, retorno eterno, passagem sucessiva pelos mesmos lugares, errância, perdição.

Mas só se perde aquele que esquece o caminho, aquele que se afasta dos cómodos lugares familiares, aquele que se decide a *sair de casa*. Em MAP a perdição é o controverso avesso da repetição – aprendizagem da errância, do erro, da intercisão, do desv(ar)io. Só pode perder-se aquele que tem um caminho que esqueceu, aquele que não sabe para onde nem por onde há-de ir, mas se crê olhado, procurado: “O que está atrás de ti é a tua imagem que o futuro persegue (TP: 87).

A singularidade em MAP (ad)vém da morte.

Em MAP, formulou-o assim Eduardo Lourenço, a morte é *matricial*: matriz rizomática, todavia, sem princípio nem fim, a meio da qual tudo se agencia e transforma, até o imprevisível *encontro*, lugar de paragem entre todas as passagens, como nestes versos de Ruy Belo:

A morte é estar todo num lugar
e para ti perguntar será responder (Ruy Belo)

Aprender a morrer é uma das directrizes da pedagogia do literário em MAP. É preciso efectivamente *querer morrer*. São reveladoras as perguntas do poema que retoma este desígnio:

Se eu não morresse
como morreria,
e como responderia
pelo nome que tivesse?

E quem me chamaria? (TP: 170).

Só a morte salva da ausência de perguntas e de respostas, da reiteração do mesmo, singularizando, pela diferença, o que fatalmente retorna e se repete. Cada um só morre a sua própria morte, sabê-lo é vital em MAP:

(Assim morreria
Talvez, se não morresse,
Mas como o saberia?”
E não o sabendo como o ignoraria? (Idem: 171)

Para morrer (ter vivido) é preciso *aprender a viver* e a viver, lembra Derrida, “não se aprende a viver não ser pelo outro e pela morte” (Derrida, 2005: 15). Poder-se-ia dizer ser esta a aprendizagem matricial da pedagogia do literário em *Todas as Palavras*. Aprendizagem da morte, dos lugares de passagem: geografia da solidão.

O poema “Os Lugares” explicita esta relação espacial com a morte, que é da solidão essencial do poeta:

Os Lugares

Os lugares são
a geografia da solidão.
Lugares comuns a casa a cama (TP: 43).

Abrir a via pela memória (citação), através do esquecimento dos lugares, é traçar a linha de fuga por onde passam as intensidades introcáveis, inegociáveis dos lugares

comuns. Repetir é um modo de conduta singularizante – uma pedagogia da Literatura: “(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;)” (TP: 71). E “isto” não deixa de incluir aquele que passa por todos os lugares por onde isto se passa: “e eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim” (TP: 78).

Se não é vivido sem drama, este processo não é também sem consciência paródica das quedas e da sua inevitabilidade, daí o humor que atravessa a poesia de MAP. O humor é um modo alegórico (aqui tão irónico quanto dramático) de tematizar, desdobrando-a, a queda: repetição teatral, performance dos *lugares*.

Se me dediquei, ao longo desta “Pedagogia do Literário”, sobretudo à aprendizagem do *modo* de caminhar (aprendizagem da saída do emperro ou do impasse que sitia o poeta em lugares por demais re-conhecidos), foi para poder vir a chegar ao que há, em *Todas as Palavras* de MAP, de aprendizagem de uma *forma de subjectivação* – aprendizagem de si, *fora de si*, reconhecimento do que se ignora: “(Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem?” (TP: 23); “Como poderei não / saber o que não sei?” (TP: 87).

Neste processo, interessa-me sobretudo o que nele há de aprendizagem da possibilidade ética da assinatura, possibilidade de responder pelo próprio nome, em nome próprio, possibilidade de ser chamado, de (se) reconhecer (n)o chamamento, de se responsabilizar (suportando-o e confundindo-se nele) pelo o seu próprio olhar. Daí a inquietação das perguntas “Como me ouvirei?/ Como me reconhecerei? / Poderei suportar o meu olhar / quando me vir, confundir-me nele?” (TP: 113).

Este processo de subjectivação está muito longe de ser um regresso ao sujeito; pelo contrário, seguindo a orientação do poema “Arte poética”, importa mesmo nunca olhar para trás: “Mas não olhes para trás, não olhes para trás / ou jamais te perderás” (TP: 309).

Em MAP, “eu” é a designação possível de uma forma (palavra ainda) da enunciação verbal, modo gramatical de falar na primeira pessoa do singular. “Eu” é um modo de o verbo agenciar palavras: “Eu, isto é, palavras falando, / e falando me perdendo” (TP: 275). Aquilo para que aponta a enunciação em primeira pessoa não é, pois, para um sujeito empírico, pessoal, cuja “mítica interioridade” tem vindo a supor-se motor de um mecanismo subjectivo e intencional da expressão, nem para uma idílica

identidade perdida *in illo tempore*, mas para uma *forma* (uma ficção) de testemunho, relato de um acontecimento. A testemunha é já uma ficção de testemunha, tem de ser reconhecida, atestada, pelo outro, como tal. Não há *alguém* por detrás ou para lá (*au delà*) da testemunha que testemunha. A testemunha é o seu testemunho, alegoria da possibilidade do relato, prosopopeia: “palavras falando”. Em MAP, a paixão do testemunho advém da própria invenção (ficção) da possibilidade de (dar) testemunho, da intransigência na passagem por uma morte, por um desaparecimento. Uma intransigência que nos é dada a ler assim no poema “O medo”:

Ninguém me roubará algumas coisas
nem acerca delas saberei transigir;
um pequeno morto morre eternamente
em qualquer sítio de tudo isto. (TP: 107).

É à solicitação deste “pequeno morto” que MAP responde, por ele se responsabiliza nesse imponderável lugar (um *nenhum sítio*) aonde, em ausência, vive regressando, testemunhando essa imóvel morte (coração de um fruto). Cito os últimos versos do poema:

É a sua morte que eu vivo eternamente
quem quer que eu seja e ele seja.
As minhas palavras voltam eternamente a essa morte
como, imóvel, ao coração de um fruto.

Poderei não ter medo de algumas palavras juntas? (*Ibidem*).

A paixão da infância, em MAP, indistingue-se, por conseguinte, de uma paixão da morte, solicitação da alteridade de que advém todo o processo de subjectivação poética: desejo de resposta, de dar resposta, de responder em nome próprio ao próprio nome que é chamado à fala, que é chamado a ser testemunha do intestemunhável.

Aquele cujo trabalho consiste – ensina-o o poema “Nenhuma coisa” – em “destruir, aos poucos, tudo o que me lembra” (TP: 17) é “aquele que quer morrer” e “aquele que quer morrer / é aquele que quer conservar a vida” (TP: 81), não aquele que quer “salvar” o (seu) “Eu”. *Aprender a viver, não a salvar a vida*. Noutros termos ainda, não se trata de salvação, mas de aprendizagem de preservação do que é vital: aprender a viver, entregando-se (a entrega é um dos modos da “paixão”) à escrita como *forma* de morrer (sair de si, desaparecer). A dinâmica neutra da escrita conduz ao apagamento da figura autoral, leva ao anonimato necessário, à solidão essencial.

Aprender a *sair de si* é o extenuante trabalho (falo ainda pelas palavras do poema “Nenhuma coisa”) daquele que por isso regressa “a casa tarde doente”, esgotado. Esgotamento do “eu”, esvaziamento do seu sentido subjectivo, psicológico: “Procuro o sentido, / (vivo ou morto!) para o liquidar.” (TP: 17); mas sem pressas nem precipitações, sobretudo atento aos riscos: “*É melhor parar de falar também sobre isto [...] para não correr o risco de, em vez de Escrever, fazer Psicologia...*” (TP: 90).

MAP não deixa de nos dar a aprender a dificuldade, o esforço implicado no trajecto. Pedagogia da complexidade do literário.

Há em *Todas as Palavras* de MAP, vimo-lo ao longo de toda esta leitura, como que uma angústia do excesso, que é também a consciência do seu vazio. MAP é um poeta *formado na era da Literatura*, modelado pela literatura: “Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade.” (TP: 68). Todavia, o que aflige o poeta não é tanto o facto de *já não ser possível dizer mais nada*, quanto o dar-se o caso de, porque “também não é possível ficar calado” (TP:), se falar *de mais*, se falar *a mais*. No avesso de toda a angústia da *influência*, a questão de MAP é com a própria exterioridade: “Lembranças a menos / faziam-me bem, / e esquecimento também” (TP: 186). É o excesso de exterioridade que enterra a possibilidade de dizer “eu”, não como a voz pessoal daquele que fala, mas como o silêncio daquele que escrevendo se cala – “Agora o que disser é para me enterrar” (TP: 21); “mas também não é possível ficar calado” (TP: 12). Nesta aporética condição, cabe ao poeta a difícil tarefa de aprender a *sair de si*, para *entrar no poema*. Este é o esforço da subjectivação que esta poesia nos ensina a pensar. *Descobrir o caminho de casa*. Processo de *involução*: um progressivo caminhar para o despojamento da expressão, “tarefa de devir, sempre inacabada, sempre a fazer-se” (Deleuze, 2000:

11). É preciso aprender a subtrair, a *desaprender* os (e)feitos do calculável para entrar no incalculável do poema.²⁴³

É nesse sentido certa a intuição de Eduardo Lourenço, quando nos diz que MAP é um poeta que suspeita, acima de tudo de alguma coisa que se apresente como uma “interioridade”, uma “identidade” do “Eu”, enquanto presença a si mesmo.²⁴⁴ O poema abre à possibilidade da saída, linha de fuga a todas as palavras e a todas as lembranças que limitam o sujeito da escrita ao estrito lugar de uma mítica subjectividade pessoal. Pedagogia da exterioridade.

Vindo dos lugares mais impróprios e exteriores da língua, MAP fala como quem caminha *para fora de si* para se aproximar do que lhe é mais íntimo: do silêncio de *isto*, do “apavorado lugar onde sou silêncio” (TP: 275).

Todavia, e por todas as vias, – o ditado é de Eliot – o caminho não se atravessa sem esforço:

(...) Para chegares aí,
Para chegares aonde estás, para saíres de onde não estás,
Deves seguir por um caminho onde não há êxtase.

T.S. ELIOT (TP: 75).

²⁴³ Um processo de subjectivação, é irreduzível a um “regresso” à subjectividade. Em MAP, a órbita da aprendizagem do literário – vimo-lo logo no segundo capítulo deste ensaio – não segue as leis da evolução ou do avanço linear por etapas ou ultrapassagens; é sempre movimento revolucionário. O trajecto implica-se na trajectória do corpo que passa sucessivamente pelos mesmos lugares e é esse movimento – agenciamento de uma multiplicidade de devires – que traça as linhas de fuga a qualquer sistema circular ou totalizante, seja subjectivo, seja impessoal. Uma viagem do lado de dentro da *máquina* (pedagogia da leitura e da escrita) *literária*, que inclui também a aprendizagem do lado de fora de *Todas as Palavras*: orientações ao viajante.

²⁴⁴ Recordo o que diz Eduardo Lourenço no seu texto “Manuel António Pina – A ascese do Eu”: “MAP é um dos raros poetas do meu conhecimento que não confere ao que chamamos *interioridade* uma qualquer consistência e faz dela a essência mesma da nossa identidade. Para ele, tudo – mesmo o mais subtil e efêmero – é pura exterioridade (Lourenço, 2010: 8 itálico do texto).”

É o da morte (pela escrita) *o caminho onde não há êxtase* de MAP. Paixão da morte: “– não é a morte o que as palavras procuram?” (TP: 234).

Daí o continuado regresso, nesta poesia, à morte e à infância, passagem sucessiva pelos mesmos lugares. A morte não é nem a finalidade nem o fim, trata-se de passar pela palavra a sua vida a outro de quem eternamente a recebemos, a cada infância: passagem de testemunho. A morte não nos pertence, esclarece o poema “A morte de Mao”:

Aquele que morreu não o saberá nunca.

A morte é propriedade dos vivos,
aquele que morreu já não vive nem está morto.
O processo antigo está terminado e inicia-se o novo:
movimento mecânico, som, luz, calor, electricidade, decomposição,
[combinação, etc.” (TP: 96).

Em MAP, a infância também não nos pertence senão como modo imaginado de morte (interrupção e desaparecimento) de *alguma coisa* que não deixa(rá) nunca de nos chamar pelo nome que temos.

Mesmo não tendo sido âmbito deste estudo falar da morte e da infância em MAP, estes são lugares de passagem obrigatória da pedagogia do literário de *Todas as Palavras*. Nunca, nesta poesia, o *infans* coincide com a palavra “eu”: “alguém, talvez eu” (TP: 160) Aquele que aprende, aprende *apesar de si*. O *infans* é, na obra poética de MAP, o “Outro” por excelência – *aquele que não fala*. Emblema do intangível e do intotalizável, do im-perfeito e do *menor* infinitamente singular, impartilhável; linha de fuga à lei e ao saber do maior, da maioria. A “criança”, em MAP, é *a inocência do impoder*, incerta e improvável lembrança de ter sido (modo de existência) um dia *sem memória*: “um dia que virá /há muito, muito tempo” (TP: 222). Uma ficção (forma de dar

forma – simulacro) do *infalável* portanto, só possível àquele que, com palavras, inventa alegoricamente a língua (do) que não conhece.²⁴⁵

Inventar na língua comum um idioma desconhecido implica enfrentar, na própria língua, as potências de reconhecimento e de identificação que se combatem, a partir do momento em que se intenta atingir um objectivo e na medida em que só se toma consciência desse fim através do combate. É neste sentido que um processo de subjectivação é, desde sempre já também, e retomo os termos de Eduardo Lourenço, “um combate, no seio da literatura, com e contra a literatura”. Sair da máquina é impossível²⁴⁶. Aprendizagem geográfica dos lugares, uma aprendizagem que desterritorializa e que, por isso mesmo, exige atenção ao que (se) passa, à passagem das linhas cujo trajecto é também o relato dos lugares do passado. Num processo de

²⁴⁵ A propósito dos livros para crianças que escreve, diz MAP: “A própria etimologia da palavra «criança» devolve para o momento genesíaco da Criação e para essa mesma ideia de Paraíso Inicial perdido. Originária, talvez, do latim vulgar *creantia* [neutro derivado, talvez, do gerundivo *creandus* ou do participio *creatus*, aquilo que foi criado], o termo *criança* era, informa o Houaiss, usado no século XIV como sinónimo de “ser humano”. (MAP, 2008). Em MAP, “devolução” da palavra “criança”, pela etimologia, “para o momento genesíaco da Criação e para essa mesma ideia de Paraíso Inicial perdido” é também, e por isso mesmo, um tributo à poesia romântica (“Românticos somos todos, ou menos”, lembra o poeta). Todavia, é menos literário do que biológico o fascínio que a infância exerce sobre o pensamento poético de MAP. É ainda no texto da conferência que cito que o autor lembra que “O homem, contrariamente a outros primatas, é um animal neoténico. Os biólogos designam por neotenia (Stephen Jay Gould usa como sinónimo “pedomorfose”) a persistência na idade adulta, paralelamente com a maturação sexual, de características próprias de formas juvenis, ou fetais, da espécie, isto é, de *infância*.” Para concluir, um pouco adiante: “Em termos simples, que não vim, valha-me Deus!, dar aqui uma aula de biologia, o facto de o homem ser, por capricho da natureza, um animal neoténico, significa que ele é *criança* durante muito mais tempo do que outras espécies. Dito de outro modo, ser criança é próprio do homem, e o homem só deixa de ser criança, só é “adulto” [“adultus est” diz-se exactamente do organismo que concluiu o seu processo evolutivo, que está “acabado”, “terminado”, “perfeito”] quando morre. Até esse momento, o homem mantém, embora progressivamente degradada, a formidável capacidade de aprender e de se deslumbrar.” Em MAP, a infância não é um mito mas uma condição (biológica) de aprendizagem. É neste facto que assenta a possibilidade do título do meu ensaio, a pedagogia do literário é uma solicitação de infância, permanente aprendizagem da língua menor, da língua infantil, a que está sempre a aprender a dizer o que diz. Ainda MAP: “A língua que as crianças falam é, pois, a língua da própria Criação. É por isso que sou tentado a dizer que essa língua é, privilegiadamente, a da poesia, ou a das inúmeras línguas *poéticas*, em verso e em prosa, que os homens são capazes de falar, pois que a língua que a poesia fala é justamente a do *fazer*. A poesia [*poiesis*] é, com efeito, como diz Jean-Luc Nancy um fazer “feito do seu próprio fazer”, é palavra-em-acto.” (Comunicação lida na sessão de abertura do XVIII Encontro de Literatura Para Crianças da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 15 / 16 de Dezembro de 2008. Texto cedido pelo autor.)

²⁴⁶ Retomo o texto de Deleuze, citado em epígrafe no segundo capítulo da segunda parte deste estudo: “Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina [...]. A linha de fuga faz parte da máquina. [...] O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc.” (Deleuze, 2003: 26). Combate sem fim, infinito e singular.

subjectivação não se trata de regressar ou reconquistar um território, um rosto familiar, “pessoal” e precário – “Aquilo que foi perdido / já transformou tudo e a si próprio” (TP: 72) –, mas de perguntar incansavelmente por um *outro rosto*, o rosto de um *outro*, o desconhecido rosto de um estranho cujo destino individual, que é o nosso porque de cada um, se revela por nós, testemunhando-nos, como um retrato. É pelo poema “O retrato” que esta inquietação me solicita assim:

De todos os meus sonhos o mais insone é este,
o de alguém perguntando por um estranho
algures, onde o Lexotan se tornou literatura.
Caberemos todos na mesma sepultura? (TP: 353).

Um processo de subjectivação é, enquanto tal, o testemunho (um relato) de uma vida como obra de arte. Retomo as palavras de Clarice Lispector, já citadas no quarto capítulo deste ensaio: “Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível”; é preciso “criar a vida. E sem mentir”. Só assim se corre “o grande risco de se ter a realidade.” De se vir a ter sepultura própria. Eis a paixão do testemunho de *Todas as Palavras*.

Toda a escrita é, neste sentido, autobiográfica e anti-biografista. Criação do próprio rosto por um processo – a escrita – de des-figuração criativa (“fingimento”, no pessoano nome do mesmo processo). Apagamento que devém rasto, marca impresente que impropriamente permanece da passagem: um traço, uma assinatura.

A assinatura, em MAP, é uma pedagogia das vozes. Questão de pertença e de desapropriação, aprendizagem do que se despossui porquanto nos possui: a vida. A vida não é vivível senão pelo Outro e pela morte. Porque, e serve-me de síntese a esta aprendizagem, a teoria da (des)possessão de Deleuze:

Só se possui realmente aquilo que já está possuído. Não apenas possuído por outro, porque o outro aqui não passa de um intermediário, e, no limite não tem existência. Mas possuído por um morto, possuído pelos espíritos. Só se possui realmente aquilo

que está expropriado, colocado fora de si, desdobrado, reflectido sob o olhar, multiplicado pelos espíritos possessivos (Deleuze, 1996: 14).

Possuir, é dar a possibilidade e ver isso que é dado, vê-lo multiplicar-se na dádiva. (*Ibidem*).

Isto dão-no-lo os mortos a aprender no poema inaugural de *Todas as Palavras* quando nos avisam que, quando a *Outra voz*, que é a sua, se silencia, é a nós que falta a gramática que nos pertence: “Falo contigo de mais assim me calo e porque / te pertence esta gramática assim te falta / e eis por que não temos nada a perder” (TP: 11). Eis o combate do pensamento, enquanto modo de respiração poética. Modo de insuflação²⁴⁷, nos termos de Deleuze:

Há sempre um outro sopro no meu sopro, há sempre um outro pensamento no meu pensamento, há sempre uma outra posse naquilo que possuo, mil coisas e mil seres implicados nas minhas complicações: todo o verdadeiro pensamento é uma agressão. (*Idem*: 42).

Pensar poeticamente é um modo de intransigência, de resistência, à “paz dos cemitérios” (TP: 11), que só não pesa àqueles que estão desde sempre já propriamente mortos.

É porque é sempre *impróprio* que o pronome “eu” é recorrentemente interrogado na poesia de MAP. Possuído pelas palavras que o pronunciam, “eu” é aquele que testemunha o desconhecimento do próprio rosto, que põe sob suspeita, e nesse sentido em foco, o “auto” de toda a autobiografia. Por isso é sempre de estranhamento e incómodo a relação com o rosto que (o) olha e as perguntas multiplicam-se por *Todas as Palavras*: “Que rosto real me olha e se vê?” (TP: 112); “Poderei suportar o meu olhar / quando me vir, confundir-me nele?” (TP: 113); “vejo o rosto de um intruso, o meu rosto” (TP: 120); “«De quem é este rosto?»” (TP: 105). A

²⁴⁷ “Não se trata de influências que possamos sofrer, mas de insuflações, de flutuações que *somos*, com as quais nos confundimos.” (Deleuze, 1996: 42)

questão que move todas as demais é irresponível; formula-a deste modo Maurice Blanchot:

Como poderia interrogar-se assim aquele a quem falta toda a linguagem inicial para dar forma a esta pergunta e que só pode encontrá-la através de um movimento infinito que o põe à prova, o transforma, o desaloja desse «Eu» garantido a partir do qual julga poder interrogar sinceramente? (Blanchot, 1984: 37).

Na falta de *toda a linguagem inicial* – “Lugares da infância onde / sem palavras e sem memória / algum, talvez eu, brincou/ já lá não estão nem lá estou.” (TP: 160) – como responder em nome próprio, ou em próprio nome? Sob que palavra? E quem? Ou como? E onde?

MAP não teme nem as dificuldades nem as angústias do combate que trava com e contra a linguagem – “movimento infinito que o põe à prova, o transforma, o desaloja” – em *Todas as Palavras*. Como que numa “segunda e mais perigosa inocência” (TP: 68) o poeta aprende a felicidade que advém dessa complexidade (o prazer dos textos). Deleuze ainda:

Que tudo seja tão «complicado», que *Eu* seja um outro, que qualquer coisa de outro pense em nós numa agressão que é a do pensamento, numa multiplicação que é a do corpo, numa violência que é a da linguagem, essa é a alegre mensagem. (Deleuze, 1996: 42).

A alegria do *infans*, o poeta que aprende pela literatura (eis a pedagogia) a dizer “eu”, sem os pesos (os traumas genealógicos) da subjectividade romântica, fora do mito do génio contagiado pela Palavra genesíaca, onisciente e absoluta, salvífica e castradora. Fora da perfeição e do acabamento. O poema “Ludwig W. em 1951” é uma das principais lições poéticas de *Todas as Palavras*:

«As palavras (o tempo e os livros que
foram precisos para aqui chegar,
ao sítio do primeiro poema!)
são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo. [...]» (TP: 232).

A incompreensão é o modo mais íntimo da relação que as palavras abrem (e para que abrem) com aquele que, solicitado por elas, a elas se professa e por elas se profere. Isto aprendemo-lo com o poeta no 12º dos “Monólogos”, o poema “[O caminho de casa]”. O poema começa assim:

«As palavras fazem
Sentido (o tempo que levei a descobrir isto!),
Um sentido justo,
Feito de mais palavras.
(A impossibilidade de falar
E de ficar calado
Não pode parar de falar,
Escrevi eu ou outro). [...]» (TP: 205).

No impronunciável “ΔpΔq≈h”, o poeta não deixa de sublinhar as dificuldades do trajecto que fez chegar até aqui: “Custou tanto aprender estas coisas, / tanta infelicidade!” (TP: 225).

Na poesia de MAP, volto a dizer, – *di-lo-ei de novo?* – “é o infalável que fala”, voz a-subjectiva, voz neutra, “voz de ninguém”, talvez porque de todos, fala inapropriável. Infância e morte (silêncio e desaparecimento) da própria linguagem na sua ilimitada aprendizagem da modelação das vozes: “Totalmente tolerante é / a matéria metafórica da infância.” (TP: 67).

Há alegria nesta perda: a criação.²⁴⁸ Há em MAP – eis a pedagogia da própria pedagogia – uma nietzschiana aprendizagem de novas possibilidades de vida – desejo vital que é, desde sempre já, constituição de uma *forma de vida* indiferente a sermos *seres para a morte*. A paixão da morte, uma das paixões da literatura em MAP, é uma paixão vital, uma entrega (submissão) e uma dádiva (um dom) do Outro, ao Outro, e pelo Outro que nos faz pensar, solicitando-nos. Afinal, e é com Deleuze e Klossowski que concluo:

não estamos tão certos em reviver (sem ressurreição) a não ser pela quantidade de seres e coisas que em nós pensam: porque «não sabemos ao certo se não são os outros que continuam a pensar em nós – mas o que é esse outro que forma o que está do lado de fora relativamente a um lado de dentro que nós cuidamos ser? –, tudo se

²⁴⁸ Se se desse o caso de ter havido cabimento, neste estudo, a falar na chamada (por insuficiência de nomes) “literatura infantil” de MAP, teríamos visto como é tão mais leve e alegre o modo como nessa relação com a criança MAP fala. Encontraria uma razão para esse facto pelas palavras de Clarice Lispector quando, a propósito da sua própria escrita para crianças, estabelece esta diferença na *relação com*: “a criança tem a fantasia solta”, é mais fácil comunicar com ela; ao contrário, “o adulto é triste e solitário”. Esclarece-se Clarice: “Quando me comunico com o adulto, na verdade, estou-me comunicando com o mais secreto de mim mesma.” (Excerto retirado da entrevista de Clarice Lispector, concedida em 1977, ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura. [Consultado a 11/11/2013]. Disponível em <URL: <http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>>.

Em MAP, e repete-o muitas vezes o autor, não há uma diferença de natureza entre a escrita dita para crianças e a escrita poética; há sim uma diferença de *relação com* os textos, *com* a língua. Falando *com* a criança, *como* (isto é fingindo-se, devindo) criança pela língua, o poeta aproxima-se um pouco mais de um entendimento inocente, que lhe falta, do seu próprio mistério. Na poesia, a infância é exposta directamente em perda, àquele que a solicita, na distância e na descoincidência que dá a ver o seu próprio abismo. Ainda na comunicação citada em nota anterior, MAP acrescenta: “Daí que eu pense que a língua que falam os livros “para” crianças, pelo menos os melhores deles, há-de alcançar naquilo que é mais fundo no próprio homem, a infância, ou na melancólica forma que a infância assume em nós, adultos, que é a de *perda da infância*. Talvez a infância seja algo que só se tem quando se perde. Talvez a criança esteja perto de mais da infância para poder aperceber-se dela. E talvez, por isso, alguns dos melhores livros “para” crianças sejam livros capazes de comover mais os adultos do que as próprias crianças. Talvez porque alguns desses livros [e estou-me a lembrar, de novo, por exemplo, de “Winnie-The-Pooh”] estejam perto de mais da infância, e falem uma *língua perdida* que as crianças não podem compreender ainda. (MAP, 2008). Essa língua que não terá ainda nunca sido falada é a língua da poesia, o seu fazer-se, em acto, a cada vez aqui e agora: pedagogia do literário que nos ensina a devir criança humana. Muito literária também esta “criança eterna” que, por Alberto Caeiro, Fernando Pessoa imortalizou como existência poética: “E a criança tão humana que é divina / É esta minha quotidiana vida de poeta, / E é porque ele anda sempre comigo que eu sou poeta sempre, / E que o meu mínimo olhar / Me enche de sensação, / E o mais pequeno som, seja do que for, / Parece falar comigo.” (Pessoa, 2004: 38).

reconduz a um único discurso, flutuações de intensidades que dão resposta ao pensamento de cada um e de ninguém (*apud* «Oubli et anamnese...»; Deleuze, *idem*: 42).

Denúncia, renúncia e revogação da falsa unicidade da linguagem quando reduzida à designação dos corpos ou à manifestação de um *eu*, mas testemunho de uma agressão inevitável que é a da linguagem num corpo afectado pelas paixões da literatura. Escreve-se, lê-se, pensa-se, pondo-se em risco – literalmente e em todos os sentidos, já se sabe.

Eis *Uma Pedagogia do Literário*. O título deste ensaio advém precisamente neste e deste processo de aprendizagem que é sem lei nem modelo ideal. Uma pedagogia do literário é um *modo de viver*, como se diz de um “estilo” (estilo de vida) em comunhão – isto é, sob um certo tipo de relação – com os textos. Uma maneira de aprender, com e pela “gramática” que nos pertence, a forma justa (sempre ajustável) de escutar a voz (a vocação) que nos traz ao *caminho de casa*: desejo de não faltar ao encontro marcado com o silêncio que cada um guarda e que o aguarda, em segredo. Pedagogia do segredo, aprendizagem da solidão essencial de onde nos falam “Os Livros” pelos quais perguntar é já responder:

É então isto um livro,
este, como dizer?, murmúrio,
este rosto virado para dentro de
alguma coisa escura que ainda não existe
que, se uma mão subitamente
inocente a toca,
se abre desamparadamente
como uma boca
falando com a nossa voz?
É isto um livro,
esta espécie de coração (o nosso coração)
dizendo 'eu' entre nós e nós? (*TP*: 357).

Referências Bibliográficas

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

[Por se tratar de uma tese académica, opto por assinalar todos os livros de MAP e não apenas o volume *Todas as Palavras – poesia reunida* (2012) que serviu de referência bibliográfica base a este estudo.]

Poesia

Ainda Não É O Fim Nem O Princípio Do Mundo Calma É Apenas Um Pouco Tarde, Lisboa, A Regra do Jogo, 1974.

Aquele Que Quer Morrer, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978.

A Lâmpada do Quarto? A Criança?, Porto, Gota d'Água, 1981.

Nenhum Sítio, Porto, Gota d'Água, 1984.

O Caminho de Casa, Lisboa, Frenesi, 1989.

Um Sítio Onde Pousar A Cabeça, Porto, ed. do Autor, 1991.

Algo Parecido Com Isto Da Mesma Substância Poesia Reunida 1974/1992, Porto, Afrontamento, 1992.

Farewell Happy Fields, Porto, ed. do Autor, 1993.

Cuidados Intensivos, Porto, Afrontamento, 1994.

Pequena Antologia de Manuel António Pina, (antologia videográfica), Porto, EBM/Ministério da Educação, 1998.

Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

Poesia Reunida, 1974/2001, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Atropelamento e Fuga, Porto, Asa, 2002.

Os Livros, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

Mesa de Natal, Porto, ed. do Autor, 2006.

Gatos, Porto, ed. do Autor, 2008.

Poesia, Saudade da Prosa – uma antologia pessoal de Manuel António Pina, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

Todas as Palavras – poesia reunida, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.

Ficção

Os Papéis de K. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

Literatura Infanto-Juvenil

O País das Pessoas de Pernas para o Ar, Lisboa, A Regra Do Jogo, 1973.

Gigões & Anantes, Lisboa, A Regra do Jogo, 1974.

O Têpluquê, Lisboa, A Regra do Jogo, 1976; 2ª Ed. Afrontamento, Porto, 1995, Acrescentada da 3ª ed. de *Gigões & Anantes*.

O Pássaro da Cabeça, Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.

Os Dois Ladrões, Porto, Afrontamento, 1983.

História Com Reis ..., Porto, Pé De Vento, 1984.

“História Com Os Olhos Fechados”, in *De que são Feitos os Sonhos*, Areal, Porto, 1984.

A Guerra do Tabuleiro de Xadrez, Porto, Pé De Vento, 1985.

Os Piratas, Porto, Areal Editores, 1986.

O Inventão, Porto, Afrontamento, 1987.

O Tesouro, Porto, Abril, 1993; 21ª ed., Porto, Campo das Letras, 2005.

O Meu Rio é de Ouro/ Mi Río es de Oro, ed. bilingue em Português e Castelhana, Porto, Abril, 1995.

Os Piratas (versão para teatro da novela com o mesmo título), Porto, Afrontamento, 1997.

Aquilo que os olhos vêem Ou o Adamastor, Porto, Campo das Letras, 1998.

Histórias Que Me Contaste Tu, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

A Noite, Porto, Campo das Letras, 2001.

Pequeno Livro de Desmatemática, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Perguntem aos vossos gatos e aos vossos cães, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

História Com Reis... / A Guerra Do Tabuleiro De Xadrez, Porto, Campo das Letras, 2004.

O Cavalinho de Pau do Menino Jesus, Lisboa, Jornal Expresso, 2004.

História do Capuchinho Vermelho contada a Crianças e nem por isso (segundo desenhos de Paula Rego), Lisboa, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, e Jornal Público, 2005.

Crónica

O Anacronista, Porto, Afrontamento, 1994.

Porto, Modo de Dizer, Porto, Asa, 2002.

Por Outras Palavras & Mais Crónicas de Jornal, Porto, Ed. Modos de Ler, 2010.

Ensaio

“Ler e Escrever”, *Revista Portuguesa de Psicanálise*, nº 18, Março de 1999.

“Para que serve a Literatura Infantil?”, *No Branco Do Sul As Cores Dos Livros*, Actas do encontro sobre literatura para crianças e jovens. Lisboa, Editorial Caminho, 2000.

“Ácidos e Óxidos, de Ruy Belo” in *Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia, 2002.

“Poesia e Revolução”, *Relâmpago*, 29/30, Out. de 2011/ Abril de 2012, Editorial Estampa, 2012.

Entrevistas

VV. AA., (org. Sousa Dias). *Dito em voz alta, Entrevistas sobre Literatura, isto é, sobre Tudo*, Coimbra, Pé de Página, 2007.

Bd

Uma Viagem Fantástica, Porto, Gec/Alsthom, 1996.

Bibliografia Passiva (citada)

A

AMARAL, Fernando Pinto do. "O regresso ao sentido/Anos 70-80", *A Phala /Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

----- . O Mosaico Fluido/ Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

B

BRITO, Casimiro. *Colóquio/Letras*. Lisboa, Recensões Críticas, nº 56, 1980.

C

CALEIRO, Maria da Conceição. "Com que palavras e sem que palavras?", *Público*, 31 de Janeiro de 2004.

COELHO, Eduardo Prado. "A intransigência do poeta", prefácio a *Quelque chose comme ça de la même substance*, Bordéus, L'Escampette, 2002.

----- . "O fio do horizonte", *Jornal Público*, 23/03/2006.

----- . "Do mesmo modo que o escritor inventa o leitor (Manuel António Pina)", *A Escala do Olhar*, Lisboa, Texto Editora, 2003.

_____. “Alguém no escuro olhando” (recensão de “Nenhuma palavra nenhuma lembrança”), Lisboa, Público, 25/09/1999. [Consultado a 11/09/2010] Disponível em <URL:

_____. “Sobe as escadas, bate à porta” (recensão de “Poesia reunida”, Lisboa, Público, 10/11/2001. [Consultado a 19/06/2009] Disponível em <URL:

_____. “Pé ante pé, a poesia”, Público, via O Navio dos Espelhos. [Consultado a 16/03/2010]. Disponível em: <URL:

GUIVARCH, Cécile. “Manuel António Pina, Un ‘Pessoa Oriental’”, Francopolis, Revue des Revues, [Consultado a 06/05/ 2009]. Disponível em <URL:

PROZAC, Cécile. “Le dedans et le dehors”, [Consultado a 06/05/ 2009]. Disponível em <URL:

D

DIAS, Sousa. *O que é a Poesia*, Coimbra, Pé-de-Página, 2008.

DIOGO, Américo António Lindeza (sob o pseudónimo de Martin Strauß). “Intimidade e Estática/, sobre *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança* de Manuel António Pina”, 2000.

[Consultado a 15/05/ 2011]. Disponível em <URL:

http://sexta-feira.dyndns.org/congregagos/index/m_a_pina.html; e Ciberkiosk. Letras, Artes, Espectáculos, Sociedade nº 9 (2000), www.ciberkiosk.pt Julho de 2000>.

_____. *Primeiros poemas / Sobre poesia de Manuel António Pina*, Pontevedra/ Braga (APPACDM), Cadernos do Povo/Ensaio, Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 2001.

_____. (Sob o pseudónimo de Fernando Coimbra). “A Constituição do Silêncio” [Consultado a 15/05/ 2011]. Disponível em <URL: http://sexta-feira.dyndns.org/congregagos/index/m_a_pina.html#constituicao>.

_____. “Manuel António Pina, «Tat Tam Asi»”, in *Século de Ouro/ Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, org. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Coimbra-Lisboa, Angelus Novus/Cotovia, 2002.

_____. (pseud.: Martin Strauss). “O tao do corpus”, Braga/Pontevedra, Cadernos do Povo/Ensaio, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2003.

_____. “O Tao deste Pooh”, [Consultado a 15/05/ 2011]. Disponível em <URL: http://sexta-feira.dyndns.org/congregagos/index/m_a_pina.html>.

E

EIRAS, Pedro. “Metodologia da dúvida”, *Relâmpago*, nº 10, Abril, Relógio d’Água, Lisboa, 2002; *id in A lenta volúpia de cair*, V. N. de Famalicão, Quasi Edições, 2007.

G

GOMES, Manuel João. “Manuel e o seu duplo”, *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 249, 13 de Abril de 1987.

GUERREIRO, António. "O sítio das palavras", *Expresso*, 6 de Fevereiro de 1993.

_____. "O que dizem os livros", *Expresso, Actual*, 28 de Fevereiro de 2004.

GUIMARÃES, Fernando. "Abstracção e imaginação", *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 565, 4 de Maio de 1993.

_____. "Manuel António Pina, Paulo Teixeira e Carlos Poças Falcão / Os cruzamentos da imaginação e do silêncio", V. N. de Famalicão, *Poesia Contemporânea Portuguesa*, Quasi, 2002.

L

LARANJEIRA, Pires "Manuel António Pina", *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, Lisboa, Verbo, 2001.

LEONARDO, Ana Cristina. "A via absurda dos homens", *Expresso*, 27 de Setembro de 2003.

LISTOPAD, Jorge. *Recensões Críticas*, Lisboa, *Colóquio/Letras* nº 27, Set. 1975.

LOURENÇO, Eduardo. "Manuel António Pina – A Ascese do Eu", *Jornal de Letras*, 2 a 15 de Junho, 2010.

M

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos/ Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

MARTINHO, Fernando J. B. "A crónica e a modernidade [crítica a 'O Anacronista', de Manuel António Pina]" Lisboa, *Colóquio/Letras*, n.º 142, Out. 1996.

_____. "Depois do modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa", Revista SEMEAR 4. [Consultado a 18/ 03/ 2013]. Disponível em <URL:http://www.lettras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_08.html>.

MARTINS, Manuel Frias. *"Aquele que Quer Morrer — Poema, de Manuel António Pina", Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

P

PITTA, Eduardo. "O caminho de alguns livros: sobre poesia recente" [crítica a *O Caminho de Casa* de Manuel António Pina; 'Deriva Litoral', de Carlos Alberto Braga; 'Maligno', de Rui Baião], Lisboa, *Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 120, Abr. 1991.

_____. "[Recensão crítica a *Nenhuma Palavra e nenhuma Lembrança*, de Manuel António Pina]", Lisboa, *Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 159/160, Jan. 2002 a).

_____. Comenda de Fogo. Lisboa: Temas & Debates / Círculo de Leitores, 2002 b).

_____. "Os Solistas da Primavera" e "Tigres na noite", Lisboa, *Comenda de Fogo*, Temas e Debates, 2002.

Q

QUEIRÓS, Luís Miguel "Manuel António Pina", [Consultado a 15/05/ 2011]. Disponível em <URL:
http://portugal.poetryinternationalweb.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=12526&x=1>.

QUINTAIS, Luís “O limite da palavra: anotação sobre ‘Ludwig W. em 1951’ de Manuel António Pina, [Consultado a 18/05/ 2012]. Disponível em <URL: <http://olamtagv.wordpress.com/2008/02/15/o-limite-da-palavra-anotacao-sobre-%c2%abludwig-w-em-1951%c2%bb-de-manuel-antonio-pina/>>

S

SANTOS, Inês Fonseca. *A poesia de Manuel António Pina / O encontro do escritor com o seu silêncio*, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Departamento de Literaturas Românicas, 2004.

_____. “Pelas veredas da infância: O regresso a casa num poema de Manuel António Pina”, *Textos e Pretextos*, nº 6, Primavera/Verão de 2005.

_____. “A mesma inumerável voz — *Os Livros*, de Manuel António Pina”, Lisboa, *Relâmpago*, nº 16, Abril de 2005.

SARAIVA, Arnaldo J. “A poesia de Manuel António Pina: espelho hesitante”, *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 556, 2 de Março de 1993.

SEIXO, Maria Alzira. “Manuel António Pina — A Memória do Sonho”, *JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 883, 4 de Agosto de 2004.

SILVA, José Mário. “Porque o escritor é um ladrão de túmulos”, *Diário de Notícias*, 4 de Dezembro de 2003.

SILVA, Sara Reis da. “Juntar os pedaços de todos os livros / e desimaginar o mundo, descrei-lo...: sobre o fragmentário na obra de Manuel António Pina”, “Forma Breve 4”, Aveiro, DLC-Universidade de Aveiro, 2006.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, “Uma poesia cheia de truques”, “A Phala” nº 90, Lisboa, Assírio & Alvim, Dezembro 2001.

_____. “Manuel António Pina / Um Camões para todas as idades”, in
“LER” nº 103, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores, 2011.

_____. “Notas sobre a obra infantil de Manuel António Pina (I)”,
[Consultado a 15/05/ 2011]. Disponível em: <URL:
<http://olamtagv.wordpress.com/>>

BIBLIOGRAFIA GERAL (fundamental e citada)

A

ABRAMS, Meyer Howard. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain*, traduit par Maxime Rovere, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

_____. *A comunidade que vem*. Tradução António Guerreiro. Lisboa, Presença, 1993.

ALFERI, Pierre. *Procurar uma frase*. Pref. José Augusto Mourão. Trad. Maria Teresa Cruz. Lisboa, Passagens, 1999

ALMEIDA, Catarina Nunes *Migração Silenciosa – Marcas do pensamento estético do extremo oriente na poesia portuguesa contemporânea*. Tese de Doutoramento apresentada na FCSH – UNL; 2012.

B

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias – Solicitação do Livro na Ficção e na Ficção de Machado de Assis*. Lisboa, Relógio D'Água, 1998.

_____. *A Infelicidade pela Bibliografia* (crónicas). Coimbra, Angelus Novus, 2001.

_____. *Coligação de Avulsos – ensaios de crítica literária*. Lisboa, Cotovia, 2003.

BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Ed. de Seuil, 1984.

_____. *O Prazer do Texto*, tradução de Maria Margarida Barahona, prefácio de Eduardo do Prado coelho, Lisboa, Edições 70, 1988.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, tradução Isabel Lisboa, Pascoal, Edições 70, 2001.

_____. *O Grau Zero da Escrita*, tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 2006.

BARRENTO, João. *Ler o que não foi escrito. Conversa inacabada entre Walter Benjamin e Paul Celan*. Lisboa, Livros Cotovia, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. “De l’essence du rire” in *Curiosités esthétiques: L’Art romantique et autres Oeuvres critiques*, H. Lemaître, Paris, Garnier, 1962. (Disponível em pdf : http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_27.pdf).

BECKETT, Samuel. *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L’Epuisé*. Paris, Ed. De Minuit, 1992.

BELO, Rui. *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Je déballe ma bibliothèque – une pratique de la collection*. Pref. Jennifer Allen. Trad. Philippe Ivernel. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2000.

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, vários tradutores, Relógio d'Água, Lisboa, 1992

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*, Lisboa, Relógio D'água, 1984.

----- . *L'Espace Littéraire*. Paris, Gallimard, 1955.

----- . *L'Écriture du Désastre*. Paris, Gallimard, 1980.

----- . *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1997.

----- . *A Besta de Lascaux*, tradução de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Vendaval, 2003.

BLOOM. *A Angústia da Influência – uma teoria da poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa, Cotovia, 1991.

BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas (1923-1972)*, Madrid, Ultramar, 1977.

C

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

----- . *Porquê Ler os Clássicos?* Trad. José Barreiras, Lisboa, Teorema, s/d.

CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas e Alice do Outro Lado do Espelho*, tradução de Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

CELAN, Paul. *Arte Poética. O Meridiano e outros textos. Posfácio e Notas de João Barrento*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa, Cotovia, 1996.

CESARINY, Mário. *Poesia (1944-1955)*, Lisboa, Delfos, s/d.

COELHO, Eduardo do Prado. *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, 1988.

----- . “Entre uma nuvem negra e uma nuvem branca”, *Relâmpago*, nº2, Abril de 1998.

COMPAGNON, Antoine, *La Second Main ou le travail de la citation*. Paris, Editions du Seuil, 1979.

_____. *Para que serve a Literatura?* Trad. José Domingues de Almeida.
Porto, Deriva, 2010

D

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 1983.

_____. *Logique du Sens*. Paris, Editions de Minuit, 1969.

_____. *O Mistério de Ariana*. Tradução e Prefácio de Edmundo Cordeiro,
Lisboa, Vega, 1996.

_____. *Crítica e Clínica*. Paris. Tradução de Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Século
XXI, 2000.

_____. *Mille Plateaux*. Paris, Minuit, 1980.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado.
Prefácio de José Gil, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

_____ e GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit, 1975.

_____ *Conversações (1972-1990)*. Tradução de Miguel Serras Pereira, s/l., Fim
de Século, 2003.

_____ e GUATTARI Felix. *Kafka. Para uma Literatura Menor*. Tradução de
Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

_____ e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha, Lisboa,
Relógio d'Água, 2004.

DE MAN, Paul de. *O Ponto de Vista da Cegueira*. Trad. De Miguel Tamen. Lisboa. Edições
Cotovia, 1999

DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

_____. *Signéponge*, Paris, Minuit, 1984.

_____. *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

- . *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.
- . *Morte Suspensa*. Trad. Jorge Camacho, Lisboa, Edições 70, 1988.
- . *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- . *La Carte Postale*, Paris, Flammarion, 1980.
- . *O Monolinguismo do Outro – ou a Prótese de Origem*, trad. Fernanda Bernardo, Porto, Campo das Letras, 2001.
- . *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Vendaval, 2004.
- . *Aprender Finalmente a Viver* (entrevista com Jean Birnbaum). Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra, Ariadne editora, 2005.
- . e DUFOURMANTELLE, Anne. *Da Hospitalidade*. Trad. Fernanda Bernardo. Viseu, Palimage Editores, 2003.
- . e SPIRE, Antoine. *Para Além das Aparências*. (Entrevista). Prefácio de Antoine Spire. Trad. Cecília Basílio. Alcochete, Textiverso, 2008.
- . e FERRARIS, Maurizio. *O Gosto do Segredo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Fim de Século, 2006.
- DIOGO, Américo Lindeza. *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos — Para uma história da poesia portuguesa recente*, Lisboa, Cosmos, 1993;

E

- ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães, 1997.
- . *A Terra Devastada*, edição bilingue, tradução e introdução de Gualter Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- . *Quatro Quartetos*, edição bilingue, prefácio e tradução de Gualter Cunha, Lisboa, Relógio d'Água, 2004.

F

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, prefácio de José A Bragança de Miranda e António Fernando Cascais, Lisboa, Vega, 2002.

_____. (1992) *As Palavras e as Coisas — Uma arqueologia das Ciências Humanas*, tradução António Ramos Rosa, prefácio de Eduardo Lourenço, Lisboa, Edições 70, 1991.

G

GUERREIRO, António. “A poesia sem interrupções”, *Relâmpago*, nº 2, Abril, 1998.

_____. *O Acento Agudo do Presente*, Lisboa, Cotovia, 2000.

GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

_____. *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Presença, 1994.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

H

HOMERO. *Odisseia*. Trad. do grego e Introdução de Frederico Lourenço. Lisboa, Cotovia, 2003.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A Carta de Lorde Chandos ou da incapacidade da linguagem dizer o mundo*. Tra. Padrões Culturais Ed., Lisboa, Padrões Culturais Ed., 2008.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

_____. *A Faca não Corta o Fogo – Súmula & Inédita*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Servidões*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.

HÖLDERLIN, Friedrich. Poemas, edição bilingue, prefácio, selecção e introdução Paulo Quintela, Lisboa, Atlântida, 1959.

I

ITURRA, Raul – *O imaginário das crianças*. Lisboa, Fim de Século, 1997.

J

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Muerte*, traducción y prólogo de Manuel Arranz, Valência, Pre-Textos, 2009.

K

KNOPFLI, Rui. *O escriba Acocorado*. Lisboa, Morais Editores, 1978

L

LACQUE-LABARTHE, Philippe. et NANCY Jean Luc *L’Absolu Littéraire. Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris, Seuil, 1978.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Crónicas. Lisboa, Relógio D’ Água, 2013.

_____. *A Hora da Estrela*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral, 1990.

_____. *Teoria da Despossessão*, Lisboa, Black Son Editores, 1988.

_____. *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994.

_____. *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval, 2003.

_____. *Literatura, Defesa do Atrito*, Belo Horizonte, Chão da Feira, 2012.

_____. *Anomalia Poética*. Lisboa, Vendaval, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1057-1993)*, Lisboa, Presença, 1994.

_____. *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 1987.

_____. *Poesia e Metafísica – Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983.

_____. *O Lugar Do Anjo - Ensaios Pessoanos*, Lisboa, Gradiva, 2004.

_____. *Tempo e Poesia – À Volta da Literatura*, Porto, Lisboa, Relógio de Água, 1987.

M

MAGALHÃES, Rui. *Infinito Singular. Sobre o não-literário*, Alcochete, Textiverso, 2006.

_____. *Paixões e Singularidades*. Coimbra, Angelus Novus, 1999.

MAN, Paul de. *O Ponto de Vista da Cegueira, Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, tradução de Miguel Tamen, Coimbra-Lisboa, Angelus Novus e Cotovia, 1999.

_____. *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London, Yale University Press, 1979.

_____. *A Resistência à Teoria*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Ed. 70, 1989.

MARTELO, Rosa Maria. *A Forma Informe – leituras de poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto, Campo das Letras, 2007.

Merleau-Ponty. *La prose du monde*. Texte établi et présenté par Claude Lefort. Paris, Gallimard, 1969.

MOLDER, Maria Filomena. *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

N

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa, Vendaval, 2005.

_____. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa, Vega, 2000.

NEGREIROS, Almada. *Obras de José de Almada Negreiros, Manifestos e Conferências*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Tradução Paulo Osório de Castro, prefácio de António Marques, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

O

O' NEIL, Alexandre. *Poesias Completas*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

_____. *Uma Coisa em Forma de Assim*. (Crónicas). Lisboa, Ed. Presença, 1985.

P

PAZ, Octávio. *Los hijos del limo – Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1985.

_____. *El arco y la lira. El Poema. La Revelación Poética. Poesía e Historia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1974.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

_____. *La otra voz . Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *Pasión crítica*. Prólogo, selección y notas de Hugo J. Verani. Barcelona, Seix Barral, 1987.

PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro – Poesia*. ed Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Livro do Desassossego*. Bernardo SOARES. Edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

Q

QUILLIOT, Roland. *La fascination moderne de l'impersonnel*. In: *Penser le sujet aujourd'hui*. E. Guibert-Sledziowski, J. L. Vieillard-Baron (orgs.) Paris: Centre Culturel Cérisy-la sale, 1988.

R

RICOEUR, Paul. *Soi-même Comme un Autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

RUBIM, Gustavo, “Rosa Maria Martelo - Vidro do Mesmo Vidro” (recensão), Lisboa, Colóquio-Letras, [Consultado a 13/08/2008]. Disponível em <URL: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=26>>.

S

SAGAN, Carl. *Cosmos*. Trad. Maria de Barros *et al.* Lisboa, Gradiva, 1993.

SULTAN, Stanley. *Ulysses, The waste land and Modernism*. Michigan University, Kennikat Press, 1977.

T

TAMEN, Miguel. *Românica – Revista de Literatura*. Lisboa. Edição Cosmos, 1996.

_____. “O género de Pessoas que Todos Somos” in “Forma de Vida” (revista *on line*), nº 3, Setembro 2013. [Consultado a 18/10/2013]. Disponível em <URL: <http://formadevida.org/mtamenfdv1/>>

W

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, tradução e prefácio de M. S. Lourenço, introd. “Alguns comentários sobre o *Tratatus*” de Tiago Oliveira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.